

Н. Л. БЫСТРОВ

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИКИ: от античного пифагорейства до средневековой схоластики

Учебное пособие

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
УРАЛЬСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ПЕРВОГО ПРЕЗИДЕНТА РОССИИ Б. Н. ЕЛЫЦИНА

Н. Л. Быстров

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИКИ: ОТ АНТИЧНОГО ПИФАГОРЕЙСТВА ДО СРЕДНЕВЕКОВОЙ СХОЛАСТИКИ

Учебное пособие

Рекомендовано методическим советом УрФУ
для студентов, обучающихся по программе бакалавриата
по направлению подготовки 47.03.01 «Философия»

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2017

УДК 7.01(075.8)
ББК Ю8я73-1
Б955

Р е ц е н з е н т ы:

кафедра философии и истории
Уральского государственного университета путей сообщения
(заведующий кафедрой доктор философских наук,
профессор О. В. Коркунова);

Г. А. Брандт, доктор философских наук
(Гуманитарный университет)

Н а у ч н ы й р е д а к т о р

Л. А. Закс, доктор философских наук, профессор

Быстров, Н. Л.

Б955 История эстетики: от античного пифагорейства до средневековой схоластики : учеб. пособие / Н. Л. Быстров ; [науч. ред. Л. А. Закс] ; М-во образования и науки Рос. Федерации, Урал. федер. ун-т. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2017. – 216 с.

ISBN 978-5-7996-2200-8

В учебном пособии дается анализ наиболее значительных учений, относящихся к раннему периоду истории европейской эстетики – античности и Средневековью.

Для студентов, изучающих дисциплину «История эстетики», и для всех интересующихся проблемами становления и эволюции философско-эстетических идей.

УДК 7.01(075.8)
ББК Ю8я73-1

ПРЕДИСЛОВИЕ

Учебное пособие «История эстетики: от античного пифагорейства до средневековой схоластики» адресовано, прежде всего, студентам, изучающим эстетику в Уральском федеральном университете. Цель этого издания – показать, как формировались основные категории эстетики, раскрыть особенности их трактовки на ранних этапах истории европейской философии, познакомить читателей с теми теориями, которые определили дальнейшую эволюцию и, в значительной мере, современное состояние эстетических идей.

Возможны два подхода к рассмотрению эстетических концепций. Первый, описательный, предполагает краткое изложение основных идей того или иного автора без подробного их анализа и без обращения к исследованиям, посвященным либо этому автору, либо эстетическим воззрениям его эпохи. Второй подход – условно говоря, аналитический – выражается в более или менее детальной характеристике излагаемых теорий, дополненной обзором (возможно, достаточно беглым, «попутным») их интерпретаций в разных исследовательских работах. Данное учебное пособие составлено по второму принципу. Большая его часть посвящена античной эстетике, или, точнее, эстетическим учениям некоторых мыслителей досократовского периода, Сократа, Платона, Аристотеля и Платина. По существу, это ряд очерков, имеющих целью не столько воссоздать общую картину возникновения и эволюции эстетической мысли в античности, сколько отобразить ее наиболее важные, узловые, по-настоящему epochальные (и важные для последующих эпох) моменты. Несколько иначе построены те главы учебника, в которых речь идет об эстетике Средневековья. Поскольку исходные философско-теологические позиции мыслителей этой эпохи характеризуются известной общностью, мы сочли возможным включить рассмотрение некоторых теорий в два больших тематических блока – о понимании прекрасного в раннесредневековой эстетике и об эстетике света, развивающей ключевые положения трактатов Псевдо-Дионисия Ареопагита. Хочется думать, что в дальнейшем у нас будет возможность подготовить аналогичную работу по следующей части курса «Истории эстетики», а именно по эстетике позднего Средневековья, Возрождения и Нового времени.

Глава 1

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕИ РАННИХ ГРЕЧЕСКИХ МЫСЛИТЕЛЕЙ

1.1. Предварительные замечания

О. М. Фрейденберг в книге «Образ и понятие», посвященной, в частности, исследованию художественных принципов греческой трагедии, отмечает, что античная драма, повествующая о человеческих страданиях, никогда не оперирует понятием «внутреннего мира» человека. Страдания Ореста или Эдипа разворачиваются не столько в автономном пространстве душевного мира, сколько в мире как таковом, в мире как «макрокосмосе»: «Герой трагедии, как ни мал диапазон его действий и переживаний, всегда значим во всех своих делах, мыслях и чувствах, потому что воплощает огромную по важности стихию космоса»¹. Фрейденберг пишет также, что страдание трагического героя воспринимается им самим и, очевидно, зрителем трагедии как «срыв мировой законности и морального равновесия на земле»². Это – одно из проявлений античного космологизма, который не придает значения личному (частному) бытию, но оперирует только категорией бытия космического, всеобщего. Между этим последним и существованием отдельного человека нет твердой границы. Поэтому все эстетически значимое, к чему бы оно ни относилось, имеет здесь космическую природу, характеризует объективную жизнь мира-космоса.

Это обстоятельство отмечали очень многие; одним из первых указал на него Фридрих Шиллер. В культуре древних греков, по Шиллеру, господствовало «наивное» (детски-непосредственное) отношение к природе. Когда греческий автор описывает явления природы,

¹ Фрейденберг О. М. Образ и понятие // Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 318.

² Там же.

он «...в высшей степени точен, обстоятелен в их описании, но не больше и не с большим участием сердца, чем в описании одежды, щита, вооружения, домашней утвари или какого-нибудь другого изделия. Его любовь к предмету, кажется, не знает различия между тем, что существует само по себе, и тем, что существует благодаря искусству и человеческой воле»³.

Любое явление для античного человека оказывается природосообразным, и потому все, что есть, соотносится с одним-единственным порядком существования – природным, мировым, космическим. С. С. Аверинцев в одной своей статье приводит такой фрагмент из описания битвы между ахейцами и троянцами в «Илиаде» Гомера (XV, 410–414):

Словно правильный снур корабельное древо равняет
Зодчего умного в длани, который художества мудрость
Всю хорошо разумеет, воспитанник мудрой Афины, –
Так между ними борьба и сражение равные были.

(Пер. Н. И. Гнедича)

Плотник делает корабли. Он не создает ничего такого, что было бы единственным в своем роде и отличалось бы какой-то исключительной красотой. Плотник занимается ремеслом. Но тем не менее он – «воспитанник мудрой Афины». Причастность Афине понимается здесь как условие согласованности ремесла с демиургической, божественной мудростью (Афина именно такова: она символизирует «мудрость» самого космоса). С. С. Аверинцев по этому поводу замечает: «Для Гомера нет ничего “обыденного”, житейское для него совсем не тождественно обыденному, и рукомелю этого плотника, работа с вещами, внесение в материал разумного смысла... есть, очевидно, дело космической важности, вполне достойное того, чтобы им занялась сама Афина»⁴.

³ Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии // Шиллер Ф. Собр. соч. : в 7 т. Т. 6 : Статьи по эстетике. М., 1957. С. 401.

⁴ Аверинцев С. С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // Аверинцев С. С. София-Логос : словарь. Киев, 2006. С. 554.

Так и со всем остальным: в жизни древнего грека нет ничего, что не было бы причастно к единому порядку мироздания, ничего, что не было бы по своей сути «космическим». И красота (гармония) не исключение.

Освальд Шпенглер писал, что мир античности – это не что иное, как обобщение прекрасного, гармоничного, абсолютно пропорционального человеческого *тела* (символ античности, по Шпенглеру, классическая статуя). Об этом же часто говорится в работах А. Ф. Лосева. Античный космос – это прекрасное тело, и потому все эстетические категории, такие как мера, гармония, пропорциональность, характеризуют отношения между его отдельными элементами, выступают выражением их сложного единства. Здесь нет ничего такого, что мы могли бы назвать чисто духовным бытием.

Заметим также, что эта космическая телесность воспринимается в греческой культуре мифологически – как живая, одушевленная, божественная. Она остается такой даже тогда, когда рассматривается на уровне предельного философского обобщения.

Космическое тело – это живой организм. А организм – такое единство, каждый элемент которого в «свернутом виде» содержит в себе все остальные элементы. Уничтожение хотя бы одной части влечет за собой гибель всего организма. Когда мы говорим об античном понимании гармонии, мы должны иметь в виду, что максимально гармоничным здесь всегда считается такая часть космического тела, которая ярче других отображает его как целое, т. е. является в подлинном смысле микрокосмом. Это – человек или божество, представленное в человеческом образе.

Можно утверждать, что к античной эстетике неприменимо современное (идущее от Канта) понимание эстетического созерцания как «незаинтересованного», самоценного, неутилитарного. «В античности, – пишет А. Ф. Лосев, – нет ничего специфически формального, тут все жизненно и бытийственно; тут нет ничего внецелесообразного, но, наоборот, все чрезвычайно целесообразно, вплоть до утилитаризма и прикладничества; и тут нет, наконец, ничего незаинтересованного: искусство и красота вообще

очень “интересны” для жизни, человек относится к ним как к чему-то очень выгодному в своей реальной жизни»⁵.

Так, например, катарсис есть основной результат эстетического переживания. Но, с точки зрения античных авторов, катарсис — это такое «очищение», которое захватывает всю душу без остатка и в одинаковой мере воздействует как на эстетическое, так и на нравственное сознание (правильнее было бы сказать, что эти две сферы здесь чаще всего не различаются). Он важен в самом общем (бытийственном) смысле, и поэтому нельзя сводить его к «незаинтересованному» удовольствию. Говоря обобщенно, любое эстетическое переживание приобщает нас не только к какой-то частной (обособленной от целого) гармонии, но и к гармонии всего мира. Здесь мы, в большей или меньшей степени, постигаем всеобщее, приобщаемся к нему, приводим себя к согласию с общим бытийным порядком. Переживание такого рода, конечно, нельзя назвать «незаинтересованным».

1.2. Гармония и красота в досократической философии

Вопросы, которые мы сейчас привычно называем философско-эстетическими, впервые были поставлены еще ранними греческими мыслителями (VI – начало V в. до н. э.). Что такое гармония, из чего она складывается? Что мы можем называть прекрасным? Каковы отношения прекрасного и блага? В чем различие между прекрасным в природе и прекрасным в искусстве? Эстетическая проблематика в этот период не выделяется из общего контекста философствования и не рассматривается как самостоятельно значимая. Зачастую она содержится в построениях древних философов имплицитно, как бы неявным образом.

Насколько можно судить, важнейшими эстетическими категориями этого периода выступают категории гармонии и меры. Фило-

⁵ Лосев А. Ф. История античной эстетики. [Т. 1] : Ранняя классика. Москва ; Харьков, 2000. С. 87.

софия досократиков посвящена главным образом проблемам внутреннего устройства мира-космоса – соотношению в нем изменчивого и неизменного, единого и многого, предельного и беспредельного. Мир понимается здесь как такая гармоническая структура, в основе которой лежит начало разумно установленной меры. Отсюда – особый интерес к проблемам меры и гармонии, а также красоты как их совершенного проявления.

Эти понятия активно обсуждались мыслителями *пифагорейской* школы. Как известно, внимание пифагорейцев было сосредоточено на числе и числовых отношениях. Число – объективно сущая форма структурной организации любого объекта (вещи, природы, души, мира в целом), или, в иных терминах, синтез предела и беспредельного. «Все сущие, – говорит Филолай Кротонский (V в. до н. э.), – по необходимости должны быть либо ограничивающими, либо безграничными, либо и ограничивающими и безграничными одновременно. Но быть только безграничными или только ограничивающими они не могут. Стало быть, так как очевидно, что они не состоят ни из одних лишь ограничивающих, ни из одних лишь безграничных элементов, то, следовательно, ясно, что и космос, и вещи в нем были сложены из ограничивающих и безграничных элементов»⁶. Число – принцип единства «безграничного» и «ограничивающего» в разных его выражениях (не граница становления как таковая, а именно модель возможной структурной конфигурации обоих начал, т. е. той или иной определенности сущего). Космос есть такое единство, значит, космос – это число. Любая вещь есть такое единство, значит, и она есть число. Душа есть такое единство, и, следовательно, душа тоже есть число. По Аристотелю, для пифагорейцев «числа – первое во всей природе», и поэтому «они предположили, что все элементы чисел суть элементы всего существующего»⁷ (985a, 5).

Пифагорейцы полагали, что числа онтологически выше вещей, а вещи рассматривали как непосредственное воплощение

⁶ Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1 : От эпических теокосмогий до возникновения атомистики. М., 1989. С. 441.

⁷ *Аристотель. Метафизика* // Аристотель. Соч. : в 4 т. М., 1976. Т. 1. С. 76.

(пластическое выражение) чисел. Отсюда знаменитая формула пифагореизма: «все есть число». И отсюда же – понимание числа как первичной формы гармонии. В самом деле, если благодаря числу организуется любая структурная целостность, то начало гармонии, а следовательно, и источник красоты, следует видеть именно в нем. Так, Секст Эмпирик (II в. н. э.), комментируя положения пифагорейской эстетики, писал: «Всякое искусство, – говорили они, – возникает из чисел. <...> Обобщенно говоря, всякое искусство есть система восприятия, а система является числом, поэтому можно с уверенностью сказать: *благодаря числу все красиво* (курсив наш. – Н. Б.)»⁸.

С этой точки зрения и космос как таковой, и каждая отдельная вещь тоже могут быть уподоблены произведениям искусства: «Внутреннее (число. – Н. Б.), адекватно выраженное во внешнем и потому уже переставшее быть только внутренним, но ставшее жизненно трепещущей и единой нераздельной структурой вещи, – это, несомненно, является в объективном смысле художественным строением вещи, а в субъективном смысле – ее эстетическим восприятием»⁹.

Число в пифагореизме выступает как универсальная модель соединения различного, сближения несходного. Поэтому и гармония понимается здесь как единство разнородных начал. «Гармония, – полагает Филолай, – во всех случаях возникает из противоположностей, ибо гармония есть единение многих элементов смеси и согласие несогласных вообще возникает из противоположностей»¹⁰. Как мы увидим, такая трактовка гармонии характерна не только для пифагорейской философии, но и для большинства других эстетических теорий античности.

Эстетические идеи пифагорейцев находят выражение в учении о *музыке*, которая рассматривается ими и как вид искусства,

⁸ Цит. по: Татаркевич В. История шести понятий. М., 2002. С. 161.

⁹ Лосев А. Ф. История античной эстетики. [Т. 1]: Ранняя классика. С. 292. Поэтому, согласно А. Ф. Лосеву, «учение пифагорейцев о числовой гармонии необходимо рассматривать именно в истории эстетики» (Там же).

¹⁰ Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1. С. 442.

и как форма самопроявления объективных числовых структур космоса («музыка сфер»). По словам Ксенократа Халкидонского (IV в. до н. э.), «...Пифагор открыл, что происхождение музыкальных интервалов также неразрывно связано с числом, так как они представляют собой сравнение количества с количеством. Он исследовал, в результате чего возникают консонирующие и диссонирующие интервалы и гармонии и вообще гармония и дисгармония»¹¹. Пифагором, по-видимому, были установлены основные музыкальные интервалы: «Октава была выражена через отношение 12 : 6 (2 : 1), кварта – 12 : 9 (4 : 3) и квинта – 12 : 8 (3 : 2). Все эти числа образуют... “музыкальную” пропорцию (12 : 9 = 8 : 6), в которой 8 является средним гармоническим, а 9 средним арифметическим между двумя крайними членами»¹². Впоследствии эта система усложнилась и дополнилась новыми элементами. Пифагореец Архит (конец V – первая половина IV в. до н. э.) нашел устойчивые пропорции внутри квинты и кварты (квинта – $3/2 = 5/4 : 6/5$, т. е. большая терция + малая терция; кварта – $4/3 = 7/6 : 8/7$, т. е. уменьшенная малая терция + увеличенный тон) и с их помощью определил особые интервалы для трех музыкальных родов, называвшихся «тетрахордами», – энгармонического, хроматического и диатонического, тем самым завершив оформление математической теории музыки, в общих чертах разработанной Пифагором¹³.

Музыка воспринималась пифагорейцами как искусство, которое не только доставляет удовольствие, но и производит катартическое (очищающее) воздействие, освобождая душу от низменных страстей и всякого рода безрассудства. Из многочисленных суждений на эту тему возьмем высказывание философа V в. до н. э.

¹¹ Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1. С. 148.

¹² Жмудь Л. Я. Наука, философия и религия в раннем пифагореизме. СПб., 1994. С. 217.

¹³ См. подробнее: Жмудь Л. Я. Наука, философия и религия в раннем пифагореизме. С. 213–218; Афонасин Е. В., Афонасина А. С., Щетников А. И. ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΕΧΝΗ: Очерки истории античной музыки. СПб., 2015. С. 108–147, 174–187. См. также изложение и критику пифагорейской «гармоники» в трактате Северина Бозция «О музыкальном установлении»: Герцман Е. В. Музыкальная бозцияна. СПб., 2010. С. 438–449.

Тимей Локрского: «Мусическое искусство и его предводитель философия, обычаями и законами предназначенные для улучшения души, приучают, убеждают и даже заставляют, если необходимо, разумное подчиняться рассудительности, дабы неразумное желание оставалось в покое, а чувственное вожделение гасило свои порывы и не двигалось без рассудительности, правда, и бездвижным не оставалось, когда ум призывает его к деятельности или к наслаждению»¹⁴. Отсюда ясно, что занятия музыкой (как исполнение, так и слушание) должны быть важны как в эстетическом, так и в этическом смысле. Точнее, эти два аспекта – эстетический и этический – в пифагорейской трактовке «мусического искусства» (т. е. всякого искусства, так или иначе связанного с музыкой) оказываются неотделимыми друг от друга и выступают в слитном единстве. Как пишет А. Ф. Лосев, «эстетическое, этическое и умственно развитое в целом не различается у пифагорейцев»¹⁵.

Поскольку последователи Пифагора воспринимали число как внутреннюю меру любого явления и одни и те же числовые пропорции усматривали как в музыкальных произведениях, создаваемых художниками, так и в движении природного космоса, то музыка была для них не только искусством, но и вполне «объективной» данностью космического порядка. Так, например, неопифагореец Никомах Гераский (II в. н. э.) связывает происхождение семи звуков музыкальной гаммы с семью планетами, движущимися вокруг Земли: «Правдоподобно, что голоса получили свои названия от семи звезд, идущих по небу и обходящих землю. Ведь все стремительно движущиеся тела, слегка колеблясь под действием напора, с необходимостью производят шумы, отличающиеся друг от друга по величине и по месту звука, вследствие ли массы самих тел, или присущей им скорости, либо аномалий, которые у каждого тела бывают или более плавными, или более резкими. Это тройное

¹⁴ *Тимей Локрский*. О природе космоса и души / пер. А. С. Афонасиной // Афонасин Е. В., Афонасина А. С., Щетников А. И. Пифагорейская традиция. СПб., 2014. С. 150.

¹⁵ *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. [Т. 1] : Ранняя классика. С. 323.

различие ясно наблюдается у планет: они различаются и по величине, и по скорости, и по месту, когда они стремительно и непрестанно движутся в разлитом эфире»¹⁶.

«Шумы», о которых здесь говорится, порождают знаменитую «музыку сфер», доступную лишь внутреннему слуху философа-созерцателя, или, скорее, мистика, чья душа возносится к «поющему» небу планет и чисел. Этот мотив, встречающийся в целом ряде пифагорейских текстов, основан на весьма характерном для античности соединении научных наблюдений с мифологическими представлениями, а в данном случае – выводов тогдашней астрономии с идеей соответствия между порядком движения небесных тел, гармоническим строем души и математически измеримыми музыкальными интервалами. По мнению Вальтера Буркерта, в основе учения о «музыке сфер» вряд ли могла лежать какая-то научная теория: «Если Пифагор был кем-то вроде шамана, который в экстазе имел контакт с потусторонним миром, тогда традиция, утверждающая, что он лично слышал небесную музыку, сохранила долю истины. Взглянув за фасад анализа и объяснения гармонии сфер, мы находим там не эмпирическую и не математическую науку, но эсхатологию»¹⁷. Думается, что для пифагореизма, учитывая характерную для него космологическую интерпретацию чисел и установку на мистическое единение с ними, представление о совершенной музыке космоса является вполне закономерным.

Гераклит Эфесский (544–483 гг. до н. э.) тоже трактует гармонию как целостное единство (взаимное согласие) разнородных начал. Приведем один из его афоризмов: «Сопряжения: целое и нецелое, сходящееся расходящееся, созвучное несозвучное, из всего – одно, из одного – все»¹⁸ (фрагм. 10 по Дильсу-Кранцу). «Сопряжение» понимается здесь как соединение, согласие, общность,

¹⁶ *Никомах Гераский*. Руководство по гармонике / пер. А. И. Щетникова // СХОЛН. Философское антиковедение и классическая традиция. 2008. Т. 2, вып. 1. С. 77–78.

¹⁷ *Буркерт В.* Астрономия и пифагореизм / пер. А. С. Афонасиной // СХОЛН. Философское антиковедение и классическая традиция. 2011. Т. 5, вып. 2. С. 296.

¹⁸ Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1. С. 198–199.

и возникает оно, очевидно, за счет некоего «со-противодействия» противоположных элементов, т. е. единства, не отменяющего различий. Античные комментаторы в качестве примеров такого «со-пряжения» приводят смешение гласных и согласных в поэзии, белого с черным в живописи, соединение низкого и высокого тонов в музыке¹⁹. Дополняет этот фрагмент другое высказывание: «Они не понимают, как враждебное находится в согласии с собой: перевернутое соединение (гармония), как лука и лиры»²⁰ (фрагм. 51).

По Гераклиту, гармония – это такое согласие противоположностей, при котором всегда сохраняется напряжение, порождаемое их неустранимым противоборством. «Перевернутое» соединение в данном случае есть, вероятно, то же, что и «обращенное», воспринятое как бы со стороны «вражды» взаимно-различного и поэтому скрытое от «обычного» зрения, неочевидное. Именно это эфесский философ имеет в виду, когда говорит о «тайной» гармонии, которая «лучше явной»²¹ (фрагм. 54). «Вражда» (или, как еще переводят, «раздор», «распря»²²) – причина гармонии и ее средоточие: гармоническое отношение возникает между противоположными, но пропорциональными друг другу началами – такими, как высокий и низкий тон на струнах лиры или сила натяжения тетивы при сгибании лука. По словам А. Ф. Лосева, у Гераклита такая гармония «держится огнем, началом и концом всего, и логосом... мировым законом»²³.

Лук и лира, рассматриваемые по отдельности, дают образцовый пример гармонии: оба действуют посредством объединения

¹⁹ Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1. С. 198–199.

²⁰ Там же. С. 199.

²¹ Фрагменты ранних греческих философов. С. 192. Ср.: «...Гармония мира не лежит на поверхности вещей, во всяком случае, настоящая гармония, та, о которой Гераклит говорит, что она лучше явной. Она скрыта за бросающейся в глаза борьбой, и она характерна для мира, взятого скорее в его целостности и единстве, чем в деталях» (Михайлова Э. Н., Чанышев А. Н. Ионийская философия. М., 1966. С. 101).

²² Ср.: «...И Гераклит говорит: “враждебное ладит”, “наилучшая гармония – из расходящихся [звуков]” и “все происходит через распрю”» (Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1. С. 200).

²³ Лосев А. Ф. История античной эстетики. [Т. 1] : Ранняя классика. С. 374.

двух противоположенных сил, пребывающих в напряженном равновесии (и чем выше напряжение, тем ярче гармония, тем больше красоты). У лука это состояние наглядно обнаруживается, когда совершается выстрел и стреле придается определенная мера скорости, а у лиры – когда по-разному настроенные струны согласно звучат в одном аккорде. В обоих случаях «*αρμονία*» есть внутреннее единство и связь, “скрытая” согласованность... полярных противоположностей, равновесие, получающееся в результате “схождения” неослабевающего “расхождения” противодействующих сил»²⁴.

Мартин Хайдеггер упоминает Гераклитовы лук и лиру в связи с богиней Артемидой, покровительницей Эфеса: «Ее отличительный признак – лира, появляющаяся в форме лука, то есть в греческом сознании она – то же самое, что и лук. Стрела несет смерть, но смерть, посланная лирой, “внезапна”, “нежна”, “чарующа”. Богиня восхода, игры и света одновременно является богиней смерти, как будто свет, играющее и восходящее суть то же самое, что и смерть»²⁵. Но разве богиня, воплощающая жизнь, может нести смерть? «...Жизнь и смерть, – говорит Хайдеггер, – отвращаются друг от друга. <...> Но взаимно отвращающиеся в своем предельном отвращении глубочайшим образом обращаются друг к другу, и там, где такое происходит, царствует внутренний раздор, распря. Гераклиту, мыслящему раздор как само существо бытия, Артемида, богиня лука и лиры, оказывается ближе всего»²⁶. Игра на лире и «игра» охоты здесь выступают, по существу, одним и тем же – особенно когда они возводятся к образу божества (оно – законодатель, и то, что присуще ему, сообщается всему в мире). В одном из гомеровских гимнов говорится о том, что Артемида, «тешась охотой <...> свой лук всезлатой напрягает», но «после того, как натешится сердцем»,

²⁴ Кессиди Ф. Гераклит. СПб., 2004. С. 90.

²⁵ Хайдеггер М. Гераклит. СПб., 2011. С. 35–36.

²⁶ Там же. С. 136.

...направляется к дому великому милого брата
Феба, царя-дальновержца, в богатой округе дельфийской,
Чтобы из Муз и Харит хоровод устроить прекрасный.
Там она вешает лук свой с концами загнутыми, стрелы,
Тело приятно украсив, вперед выступает пред всеми
И хоровод zaczynaет...²⁷

(XXVII. «К Артемиде». Пер. В. В. Вересаева)

Охота и «хоровод прекрасный» (несущее смерть и утверждающее жизнь) в жизни богини – занятия равно самоценные и олимпийски беззаботные: и то и другое – игра, и, что существенно, то и другое связаны между собой двойственной логикой «распри». Если именно через нее («распри») все происходит, и при этом она ничему не служит, не имеет никакой внешней цели, являясь «естественным» способом существования космоса²⁸, то, видимо, она сама может быть названа своего рода игрой – игрой богов. Примером того, что Гераклит придает игре всеобщее, «космическое» значение, служит, помимо прочих, следующее знаменитое высказывание: «Век – дитя играющее, кости бросающее, дитя на престоле» (фрагм. 52)²⁹ («век», «эон» в этом фрагменте переводят и как «вечность»³⁰). Но то, что для богов игра, для смертных – тягостная необходимость. И только в том случае, когда мы смотрим на нее с точки зрения «божественного закона» (Логоса), мы можем понять, что она должна оцениваться не в категориях добра или зла, справедливости или несправедливости (по мнению большинства,

²⁷ Античные гимны / под ред. А. А. Тахо-Годи. М., 1988. С. 133.

²⁸ Ср.: «Должно знать, что война общепринята, что вражда – обычный порядок вещей, и что все возникает через вражду и заимообразно» (фрагм. 80) (Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1. С. 201).

²⁹ Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1. С. 242. А. Ф. Лосев прямо связывает эту игру с искусством, тем самым подчеркивая ее имманентно эстетический характер. Картина мира Гераклита, по Лосеву, является «...созданием светлого творческого ума, целесообразно и сознательно применившего разнообразные методы искусства для ее создания. Так и гераклитовский огненный хаос есть игра, очень глубокая и замысловатая, талантливая и дальновидная, подобная нашей игре в шашки» (Лосев А. Ф. История античной эстетики. [Т. 1] : Ранняя классика. С. 393).

³⁰ Ср.: «Вечность есть дитя, играющее костями, царство дитяти» (Гераклит Эфесский. Фрагменты / пер. В. Нилендера. М., 1910. С. 21).

несправедливо, например, что люди смертны, а боги бессмертны³¹), а в терминах гармонии и совершенной (хотя и суровой, драматически напряженной) красоты.

Следует также отметить, что гераклитовская гармония есть *взаимное ограничение* противоположностей, исходные основания которых (тепло и холод, высокое и низкое, черное и белое, действие и противодействие и т. д.) сами по себе беспредельны, неупорядочены³². В борьбе-согласии со «своим иным» они приобретают *меру*, мерное строение, и принцип меры, по Гераклиту, определяет существование космоса: «Этот космос, один и тот же для всех, не создал никто из богов, никто из людей, но он всегда был, есть и будет вечно живой огонь, мерно возгорающийся, мерно угасающий»³³ (фрагм. 30). Здесь неявным образом к понятию меры, выступающей наиболее очевидным показателем космической гармонии, присоединяется еще одно важное понятие эстетики – *ритм*. Гераклит говорит об устойчивом мировом порядке, о том, что космос «был, есть и будет», но в то же время указывает на текучесть и изменчивость всего сущего. Как это совмещается? Очевидно, это надо представлять так, что через «распри» непрерывное течение вещей приобретает некую гармоническую размерность, ритмичность, т. е. предстает не хаотичным, а внутренне упорядоченным³⁴.

Отношения гармонии у Гераклита нельзя соотнести с какой-то одной сферой бытия (например, с красотой в природе или в искусстве); они восходят к космосу как целому и выше – к тому «божественному закону», который «простирает свою власть так далеко, как только пожелает, и всему довлеет, и все превосходит»

³¹ Оценки такого типа, по Гераклиту, часто высказываются людьми. Так, он говорит: «Для бога все прекрасно и справедливо, люди же одно признают справедливым, другое – несправедливым» (фрагм. 102) (Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1. С. 241).

³² Возможно, именно это эфесский философ имеет в виду, когда утверждает, что «прекраснейший космос – словно слиток, отлитый как попало» (фрагм. 124) (Там же. С. 248).

³³ Там же. С. 217.

³⁴ См. об этом: *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. [Т. 1] : Ранняя классика. С. 397–399.

(фрагм. 114)³⁵. По словам А. Ф. Лосева, красота у Гераклита «есть мировой вселенский логос, божественно-мировая мудрость, проявляющая себя в виде ритмически-размеренного протекания мировых, природных и человеческих процессов»³⁶.

Некоторые высказывания эфесского мыслителя позволяют предположить, что в его представлении красота-гармония внутренне иерархична, неравномерно соотносена с разными уровнями (порядками) бытия. Например, он говорит: «...Прекраснейшая из обезьян безобразна в сравнении с человеческим родом <...> Мудрейший из людей по сравнению с богом кажется обезьяной и по мудрости, и по красоте, и во всем прочем» (фрагм. 79)³⁷. Кроме того, у Гераклита есть афоризм о том, что мудрецы могут много всего знать, но «никто не доходит до того, чтобы понимать, что Мудрое ото всех обособленно» (фрагм. 108)³⁸. Как в данном случае понимается «Мудрое»? Если это Логос, первооснование и идеальная модель всякой мудрости, а следовательно, гармонии и красоты, то получается, что есть некая «высшая», неподвижная, трансцендентная красота. В самом деле, Логос – это ум, мышление, слово, и если в мире вещей «все течет», то он – единственное, что остается неизменным. Однако, несмотря на сверхопытный характер этого Логоса, у нас нет оснований понимать его как начало бестелесное, нематериальное. Логос не мыслится у Гераклита отвлеченно от Огня-космоса, от текучей и в то же время устойчивой, непрерывно воспроизводящейся вещественности, от «упругой космической ритмики» (А. Ф. Лосев), от войны, которая «отец всего», от богов, судьбы, от времени, подобного ребенку, играющему в шашки³⁹. В. В. Бибихин, комментируя гераклитовское положение

³⁵ Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1. С. 197.

³⁶ Лосев А. Ф. История античной эстетики. [Т. 1] : Ранняя классика. С. 411.

³⁷ Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1. С. 242.

³⁸ Там же. С. 239.

³⁹ Ср.: «По духу учения эфесца, объективный логос – это непреходящий, вечный и неизменный порядок, всеобщее и единое в вещах, мера изменяющихся вещей; логос – это неизменное отношение всеобщего материального первоначала (огня) к своим различным состояниям, поэтому логос – это путь “вверх и вниз”, образующий из единого многое, а из многого – единое» (Кессиди Ф. Гераклит. С. 229).

«под залог огня все вещи и огонь – под залог вещей» (фрагм. 90)⁴⁰, замечает: «Логос не космический закон превращений, “объясняющий природные процессы”. Наоборот, Логос истолковывается всем сущим, природой, вещами, человеком и его “деяниями”»⁴¹.

Таким образом, Логос и космос в существенном смысле – одно, и потому порождаемая им красота – это весь мир, весь космос. Красота – и скрытое от наших глаз основание гармонии («тайной» гармонии, по Гераклиту), и сами ее проявления во всей без остатка космической жизни. Эстетическое и онтологическое здесь – одно, а потому ценность созерцательного приобщения к красоте заключается не столько в «чистом» эстетическом удовольствии, сколько в чувстве органического единства с миром, переживании полноты бытия, причастности к его истине.

Трактовку гармонии, типологически близкую к гераклитовской, мы находим и у других мыслителей досократической эпохи. Приведем некоторые высказывания Эмпедокла, философа из сицилийского города Акраганта (ок. 490 – ок. 430 гг. до н. э.). По определению С. Н. Трубецкого, его учение «...есть философия божественного тела. Он пытается объяснить все чувственное, все явления из абсолютной чувственности этого тела, всякую жизнь и сознание – из его жизни и чувства»⁴². Природные стихии, о которых он говорит в своей поэме «О природе» (огонь, воздух, вода и земля), – как бы «органы» этого тела, наделяемые именами богов:

Выслушай прежде всего, что четыре есть корня вселенной:
Зевс лучезарный, и животворящая Гера, и Гадес,
Также, слезами текущая в смертных источниках, Нестис⁴³.

⁴⁰ Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1. С. 221.

⁴¹ Библихин В. В. Язык философии. М., 1993. С. 136.

⁴² Трубецкой С. Н. Метафизика в Древней Греции. М., 2010. С. 296.

⁴³ Цит. по: Якубанис Г. Эмпедокл: философ, врач и чародей: данные для его понимания и оценки. Киев, 1994. С. 72. Фрагменты из поэм Эмпедокла приводятся в переводе Г. Якубаниса. См. также фрагм. А 33: Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1. С. 356.

Центральные понятия философии Эмпедокла – Вражда и Любовь. Это противоположности, правящие миром, бессмертные, всепроникающие и как будто неотделимые друг от друга:

Ибо как были они искони, так и будут – две вместе:
Думаю, их несказанное время вовек не лишится⁴⁴.

Вражда разделяет, дробит, вообще порождает множественность. Любовь, наоборот, соединяет разделенное. Их взаимодействие приводит к тому, что

...то в множества недрах
Крепнет единство, то множество вновь прорастает в единстве.
Тленного также двояко рождение, двояка и гибель:
Эту рождает и губит всеобщий порыв к единенью,
То же, разладом питаюсь, в нем вскоре конец свой находит⁴⁵.

Все существует благодаря Любви и Вражде. Нет ни единого, ни раздельного в чистом виде: «Есть лишь смешенье одно с различеньем того, что смешалось...»⁴⁶. Любовь у Эмпедокла не случайно именуется Афродитой: она и любовь, и красота одновременно, в ней – глубинное основание гармонического порядка, который, хотя и невозможен без разделения (Вражды), прежде всего есть единство, согласие. В трактовке этого понятия нетрудно угадать влияние элейского учения о неподвижном и неизменном бытии: Любовь признается как бы изоморфной (структурно подобной) свободному от всякой Вражды «первичному кругу» существования, где

...Ни быстрых лучей Гелиоса узреть невозможно,
Ни косматой груди земли не увидишь, ни моря:
Там, под плотным покровом Гармонии, там утвердился
Шару подобный, окружным покоем гордящийся Сферос⁴⁷.

По всей видимости, Эмпедокл допускает периодическую смену состояний всеобщего единства и хаотической разрозненности.

⁴⁴ Цит. по: Якубанис Г. Эмпедокл: философ, врач и чародей. С. 356.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Там же. С. 72–73.

⁴⁷ Там же. С. 75.

Так, рассматривая образ бытия-шара («Сфероса»), А. Ф. Лосев говорит о наличии у акрагантского философа понятия «исконной», первичной Любви: «...Выше всего состояние мира во всецелой власти Любви, когда не было еще никакого Раздора». И здесь же: «Под именем “Любви” Эмпедокл воспекает первоначальное мирное состояние вещей. Это состояние через Вражду переходит к хаосу и беспорядку. Силою вновь возникающих связей состояние Вражды переходит к исконной и вечной Любви»⁴⁸. Похожее мнение находим в комментариях А. Маковельского к текстам Эмпедокла⁴⁹, а также у Э. Целлера: «Подобно тому, как, по Гераклиту, мир периодически возникает из первичного Огня и вновь в него возвращается, так и Эмпедокл допускает, что элементы в бесконечной смене то сводятся воедино Любовью, то разъединяются Враждой»⁵⁰.

Впрочем, несмотря на чередование состояний, находящихся то под знаком Любви, то под эгидой Вражды (что, кажется, противоречит процитированному выше: «...как были они искони, так и будут – *две вместе*»), оба эти начала, как сказано в поэме, «вечно <...> существуют в недвижимом круге»⁵¹, в шаровидном средоточии бытия, которое доступно только умственному созерцанию. Возможно, дело в том, что чем они дальше от этого средоточия, тем яснее их взаимная противоположность, а в нем самом (как бы оно ни понималось – как умопостигаемое или как соприродное всей чувственно воспринимаемой материи), т. е. в общем для них истоке, они пребывают неразличенно едиными. Так, по словам П. Таннери, «Эмпедокл представляет свои элементы несводимыми и, в крайнем случае, лишь теряющими свои отличия в единстве шара»⁵².

Учитывая эти особенности, можно сказать, что для Эмпедокла (как и для Гераклита) гармония – это единство противоположных

⁴⁸ Лосев А. Ф. История античной эстетики. [Т. 1] : Ранняя классика. С. 427.

⁴⁹ См.: Маковельский А. Досократики. Первые греческие мыслители в их творениях, в свидетельствах древности и в свете новейших исследований : [в 3 ч.]. Казань, 1915. Ч. 2. С. 117–118.

⁵⁰ Целлер Э. Очерк истории греческой философии. СПб., 1996. С. 67.

⁵¹ Цит. по: Якубанис Г. Эмпедокл: философ, врач и чародей. С. 75.

⁵² Таннери П. Первые шаги древнегреческой науки. СПб., 1902. С. 291.

начал, создающее такую ситуацию в мире, когда «осуществляется абсолютное равновесие Любви и Вражды и когда происходит наиболее интенсивное взаимодействие тел»⁵³. Соединяются не только подобные друг другу элементы (они, несмотря на подобие, время от времени все же оказываются разобщенными Враждой), но и вообще все то, во что Любовь вселяет взаимное влечение или «страсть»:

Все во Вражде разновидны и гонятся врозь друг от друга,
Но в Любви сочетаются, страстью пылая взаимной.
Ибо из них все, что было, что есть и что будет...⁵⁴

И далее:

Все они – солнце, земля, необъятное небо и море
<..>
Страстью взаимной пылают, по воле самой Афродиты⁵⁵.

Но если основание гармонии – «страсть», то, видимо, следует согласиться с А. Ф. Лосевым, который подчеркивает, что «у Эмпедокла гармония уже не числовая и не субстанциальная» и что мы находим у него «эротическое, сексуальное, хотя в то же время и космологическое понимание жизни»⁵⁶. Следовательно, это – гармония «органическая», слагающаяся из непреодолимого тяготения вещей и существ друг к другу, тяготения страстного, неразумного, но все же руководимого неким космическим разумом, – о нем в поэме «Очищения» говорится:

Дух лишь один существует святой, несказанный, от века
Мыслями быстрыми вкруг обегаящий все мирозданье.
Этот всеобщий закон простирается без перерыва,
Весь обнимая эфир и безмерного света сиянье⁵⁷.

⁵³ *Маковельский А.* Досократики. Ч. 2. С. 118.

⁵⁴ Цит. по: *Якубанис Г.* Эмпедокл: философ, врач и чародей. С. 73.

⁵⁵ Там же. С. 74.

⁵⁶ *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. [Т. 1] : Ранняя классика. С. 434.

⁵⁷ Цит. по: *Якубанис Г.* Эмпедокл: философ, врач и чародей. С. 84.

Показательно, что это напряженное, внутренне динамичное и не менее драматичное, чем у Гераклита, единение противоположного Эмпедокл представляет через аналогию с работой художника («Здесь, – пишет А. Ф. Лосев, – с достаточной ясностью показана связь физических элементов с фактом красоты, вернее, эстетические функции элементов»⁵⁸):

Как живописцы, глубоким умом изучивши искусство,
Дар многоцветный богам принести собираясь,
Краски различные в руки берут и потом, соразмерно
Смешивать их начиная – одних и других понемногу, –
Образы схожие всяких предметов из них производят:
То вырастают деревья, то мужи выходят и жены,
Дикие звери, и птицы, и в море живущие рыбы,
Даже и боги, почетом отличные, долгие днями...⁵⁹

Обобщая, можно сказать, что в досократической философии вопрос о гармонии и красоте неотделим от вопросов онтологического и космологического порядка. Мир в качестве упорядоченного целого (собственно, космос) складывается из обладающих несходной природой, часто противоположных элементов, и это побуждает задуматься о том, благодаря чему мировой порядок возникает и воспроизводится, на чем он держится, что определяет равновесие различного во всем существующем. Отсюда и образ гармонии, взятый как бы в двух измерениях – бытийном и эстетическом (здесь красота вещей есть одновременно совершенно естественное выражение принципа космического порядка): у мыслителей пифагорейской школы это образ, связанный с представлением об оформляющем воздействии числа на аморфную материю; у Гераклита – образ напряженного единства противоположностей, чья взаимная «распря» оборачивается их неспособностью существовать независимо друг от друга; наконец, у Эмпедокла это образ сбалансированного взаимодействия двух энергий, пронизывающих «божественное тело» космоса, – Любви и Вражды.

⁵⁸ Лосев А. Ф. История античной эстетики. [Т. 1] : Ранняя классика. С. 437.

⁵⁹ Цит. по: Якубанис Г. Эмпедокл: философ, врач и чародей. С. 74.

Глава 2

ЭСТЕТИКА СОФИСТОВ И СОКРАТА

2.1. Об эстетической позиции софистов

Немалое влияние на формирование европейской эстетики оказала философия софистов, возникшая в середине V в. до н. э. Эта философия в очень небольшой степени затрагивала те космологические вопросы, которыми задавались прежние философы, и была сосредоточена главным образом на проблемах антропологических. Еще в древности сложилось двоякое отношение к методу и учениям софистов. Так, например, Платон, утверждавший, что софист — это «платный охотник за молодыми и богатыми людьми», «торговец знаниями, относящимися к душе» и т. д., в то же время признавал, что он «очищает от мнений, препятствующих знаниям души», усматривая в этом особый тип «благородной по своему роду софистики»¹ («Софист», 231c–e). Аристотель также высказывался о софистах критически: «софисты только подделываются под философов (ибо софистика — это только мнимая мудрость...)»² («Метафизика», 1004b, 15–20). Словом, уже мыслители греческой классики, при всей неоднозначности их отношения к софистам, в лучшем случае отводят им место где-то на границах философии, в худшем же — за ее пределами, и в этом смысле неудивительно, что, как указывает Барбара Кассен, «реальная практика тех, кого называли или кто сам называл себя “софистами”, становится... средством обозначения одного из типов иного, нефилософского поведения»³.

¹ Платон. Собр. соч. : в 4 т. М., 1993. Т. 2. С. 294, 295.

² Аристотель. Соч. : в 4 т. М., 1976. Т. 1. С. 123. Ср. также суждение о софисте Протагоре из «Риторики»: «Ибо (его дело) есть ложь и не истина, но кажущееся правдоподобие, и (ему нет места) ни в одном искусстве, кроме как в риторике и эристике» (цит. по: Маковельский А. О. Софисты : вып. 1–2. Баку, 1940. Вып. 1. С. 51).

³ Кассен Б. Эффект софистики. М. ; СПб., 2000. С. 6.

Такое отношение характерно и для современной литературы, хотя здесь существует и обратная тенденция – к «оправданию» софистики как одного из полноправных (немаргинальных) направлений античной философии⁴.

Основанием эстетических интуиций софистики досократовской и сократовской эпохи является позиция гносеологического релятивизма. Говоря обобщенно, она заключается в отрицании безусловной, объективной истины и в признании истинным всякого мнения, которое с помощью доказательства может быть представлено в качестве истинного. Так, в одном тексте конца V в. до н. э., целиком приведенном у Секста Эмпирика и в переводе А. О. Маковельского названном «Двойные речи», говорится о том, что некоторые считают добро и зло отличными друг от друга, а по другому мнению, «добро и зло одно и то же, и то, что благо для одних, для других есть зло, и для одного и того же человека то же самое бывает иногда благом, иногда злом»⁵. Сам автор заявляет, что придерживается второй позиции. В том же ключе здесь говорится о «прекрасном» и «постыдном» (безобразном): эти понятия отличаются друг от друга, но при этом нет ни прекрасного самого по себе, ни постыдного самого по себе, поскольку то, что прекрасно в одном случае, в другом вполне может быть постыдным. Например, «у фракиян считается украшением, что девушки выжигают на своем теле клеймо; у прочих же народов выжигание клейма считается наказанием для преступников». Или: «У спартанцев не получать образования эстетического и научного считается приличным; у ионян же не знать всего этого постыдно»⁶. Из этих примеров автор выводит, что «постыдное и прекрасное суть одно и то же»⁷, а по поводу возможных апелляций к противополож-

⁴ См., например: *Вольф М. Н.* Софистика. Горгий Леонтийский: трактат «О не-сущем, или О природе» в современных интерпретациях. Новосибирск, 2014.

⁵ Цит. по: *Маковельский А. О.* Софисты. Баку, 1941. Вып. 2. С. 87.

⁶ Там же. С. 90.

⁷ В принципиальном плане данное положение напоминает то, о чем, согласно Аристотелю, говорит Протагор: «...Если относительно одного и того же вместе было бы истинно все противоречащее одно другому, то ясно, что все было бы одним и тем же» («Метафизика», 1007b, 20–25) (*Аристотель.* Соч. : в 4 т. Т. 1. С. 130).

ному мнению, высказываемому, в частности, поэтами, замечает, что поэтам вообще верить нельзя, ибо «цель поэзии – развлечение, а не истина»⁸.

Софисты полагали, что в художественных произведениях наиболее существенным элементом является форма. Кажется, это мнение не должно вызывать возражений: все, что есть в искусстве – не что иное, как «значимая форма», поскольку в нем, если воспользоваться определением Р. О. Якобсона, всегда преобладает направленность языка «на сообщение как таковое, сосредоточение внимания на сообщении ради него самого»⁹. Но дело в том, что, с точки зрения софистики, форма в искусстве – это элемент, способный быть автономным (и, следовательно, внутренне независимым) от какого бы то ни было «содержания».

Формой высказывания занимается риторика. Именно софисты впервые отчетливо продемонстрировали, что риторика – это «самая гармоничная, беспроblemная, непротиворечивая реализация плюралистического авторитаризма», в основе которой «лежит максима, которую можно сформулировать, вывернув наизнанку тютчевскую максиму, – *мысль изреченная есть истина*»¹⁰. Если верить Платону, примеры актуализации этой максимы можно найти у Тисия и Горгия (софистов V в. до н. э.): «...им привиделось, будто вместо истины надо больше почитать правдоподобие»¹¹ («Федр», 267b), т. е. не что иное, как убедительность «изреченной мысли». Действительно, Горгий, утверждая в трактате «О не-сущем, или О природе», что «не существует <...> ничего (ни бытия, ни небытия. – Н. Б.); если же существует, то непознаваемо; а если и существует, и познаваемо, то это не объяснить другим», замечает: «Слово <...> не есть ни субстрат, ни сущее. Значит, мы объявляем своим ближним не сущее, но слово, которое от субстрата

⁸ Маковельский А. О. Софисты. Вып. 2. С. 91.

⁹ Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 202.

¹⁰ Аверинцев С. С. Античная риторика и судьбы античного рационализма // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 130.

¹¹ Платон. Собр. соч. Т. 2. С. 177.

отлично»¹². И Секст Эмпирик, излагающий содержание этого трактата, и многие другие комментаторы – как античные, так и более поздние – делают вывод, что Горгий не признает объективного критерия истины и потому отрицает способность слова выражать какую-либо реальность, кроме своей собственной. Так это или нет¹³ – вопрос, который здесь не может обсуждаться, однако бесспорен тот факт, что слово, согласно Горгию, есть инструмент, предназначенный не столько для целостного выражения, сколько для конструирования истины, вернее – заменяющего истину *мнения*.

Именно такую функцию выполняет слово в поэтическом искусстве. От поэзии, говорит Горгий в своей знаменитой речи «Похвала Елене», «исходит к слушателям и страх, полный трепета, и жалость, льющая слезы, и страсть, обильная печалью; на чужих делах и телах, на счастье их и несчастье собственным страданием страдает душа – по воле слов»¹⁴. Поэтическое слово – источник не истинного знания, но лишь убеждения: «... Речь, убедившая душу, ее убедив, заставляет подчиниться сказанному, сочувствовать сделанному»; и далее: «Подобно тому, как из лекарств разные разнo уводят соки из тела и одни прекращают болезни, другие же жизнь, – так же и речи»¹⁵. Убеждение с помощью слова (в принципе составляющее необходимое условие всякой речи) в искусстве приобретает характер некоего колдовского наваждения – иллюзии, которая не только не имеет ничего общего с истиной, но и не претендует на это. Так, по свидетельству Плутарха, Горгий одобрительно отзывался именно о поэтах, умевших создавать подобные иллюзии: «[Поэт], создавший этот обман, лучше выполнил свою задачу, чем тот, кому это не удастся, и обманутый [этой иллюзией зритель] мудрее того, который не поддается ей. А именно, обманувший [поэт] дельнее, потому что он выполнил то, что обещал,

¹² Цит. по: Вольф М. Н. Софистика. Горгий Леонтийский... С. 235, 231.

¹³ О том, что «радикальный нигилизм» Горгия – явление более сложное и философски основательное, чем обычно понимают, см. в цитированной выше работе М. Н. Вольф (Там же. С. 109–113 и след.).

¹⁴ *Горгий*. Похвала Елене // Ораторы Греции. М., 1985. С. 29.

¹⁵ Там же. С. 30–31.

обманутый же [зритель] мудрее, потому что быть восприимчивым к наслаждению речами – это значит не быть бесчувственным»¹⁶.

Высказывания такого рода встречаются и у других софистов. Так, например, Алкидам, ритор V в. до н. э., утверждает: «Поэты пишут свои произведения не во имя правды, а ради удовольствия людей»¹⁷. Можно предположить, что удовольствие, о котором здесь говорится, связано именно с вовлеченностью в «обман» искусства, красота которого – не объективная, соприродная самому космосу данность, а скорее эффект, достигаемый риторическими и чисто логическими (в конечном счете словесными) средствами. Согласно Барбаре Кассен, здесь господствует «принцип софистического тождества, где дискурсивная автономия сворачивается и замыкается в логологию, в самодостаточную сферу, аналогичную сфере “есть”»¹⁸.

Художественная форма в этой ситуации очевидным образом обособляется от области смыслов, составляющих «содержание» произведения. Имея в виду такую автономию формы, близкий к софистам ритор Исократ говорил: «Прекрасное есть то, что приятно для взора и слуха»¹⁹.

В рассмотренных ранее эстетических концепциях прекрасное, поскольку оно понимается как укорененное в самом основании космоса (числе пифагорейцев, Логосе Гераклита, бытии-Сфайросе Эмпедокла), с необходимостью включает в себя элементы разумности и блага. Это *структурная гармония*, охватывающая не только «форму» того или иного явления, но и сферу конституирующих его смыслов. Поэтому и в природе, и в искусстве она не предполагает строгой границы между формой и «содержанием». Если речь идет о поэзии, то, вероятно, можно сказать, что с этой точки зрения стихи, не выражающие некоей объективной «правды» (или символизируемой богами «мудрости») мироздания, не бывают по-настоящему прекрасными. Софисты же, полагая, что не существует истины, независимой от человеческого мышления (вспомним протаго-

¹⁶ Цит. по: Вольф М. Н. Софистика. Горгий Леонтийский... С. 212.

¹⁷ Цит. по: Татаркевич В. Античная эстетика. М., 1977. С. 86.

¹⁸ Кассен Б. Эффект софистики. С. 41.

¹⁹ Цит. по: Татаркевич В. Античная эстетика. С. 88.

ровское «человек есть мера всех вещей»), трактуют ее лишь как форму убедительного, логически неопровержимого или, как у Горгия, иллюзионистически впечатляющего высказывания. Отсюда и тот эстетический «формализм», который в общем и целом безразличен к соответствию произведения какой-либо реальности, кроме, может быть, имманентной реальности словесного или иконического эффекта.

2.2. Эстетическая концепция Сократа

Историки античной философии, пишущие о Сократе (ок. 469–399), как правило, отмечают, что он впервые поставил мышление в зависимость от знания общих оснований жизни или тех смысловых начал (идей), к которым восходят отдельные вещи и явления. «Сократ, – пишет Вильгельм Виндельбанд, – учит только тому, что необходимо, призывает к уяснению пребывающего, всеобщего, устанавливающего законы, нормативного». Вместо пошатнувшейся веры в мифически-божественное он утверждает «веру в сверхиндивидуальный разум»²⁰. При этом он не столько высказывает какие-либо «окончательные» утверждения, сколько намечает путь, выводя на него своих собеседников (в этом и заключается смысл знаменитой сократовской «майевтики»: помочь рождению мысли, направить ее по ее собственному пути). По словам Пьера Адо, Сократ «предстает как медиатор, то есть посредник между идеальной нормой и человеческой реальностью»²¹, но чаще всего эту норму он никак не формулирует, оставляя человека просто обращенным к ней, задавая его мысли определенное направление и тем ограничиваясь.

Говоря обобщенно, суть эстетики Сократа – в положении о том, что прекрасное само по себе не совпадает ни с прекрасными предметами, ни с теми космическими началами, которыми эти

²⁰ Виндельбанд В. О Сократе // Виндельбанд В. Избранное. Дух и история. М., 1995. С. 70.

²¹ Адо П. Сократ // Адо П. Духовные упражнения и античная философия. М. ; СПб., 2005. С. 99.

предметы порождаются: «Отличие прекрасной вещи и прекрасного самого по себе – это то, чего не могли дать целых два века космологической философии, не говоря уже о предыдущих усилиях мысли. Эта аксиома отныне будет лежать в основе всех эстетических учений. Тут впервые философское сознание отличило смысл вещи от самой вещи и впервые ощутило своеобразную реальность и объективность смысла»²².

По мысли Сократа, прекрасное само по себе надо искать в сфере идеальных сущностей; такое прекрасное – это общий смысл (эйдос, идея) всего того, что мы называем прекрасным. Досократические философы пытались найти его среди структурных оснований материального мира. Так, число в пифагореизме – средоточие прекрасного, но оно понимается здесь как имманентное космическое начало, оформляющее материю и в принципе от нее неотделимое. Логос Гераклита – исходная форма прекрасной гармонии, но и он трактуется так же. Вещь и ее общий смысл, «космологически-реальное и идеальное» (А. Ф. Лосев) в ранней греческой философии почти не различаются. Сократ первым устанавливает различие между ними, и в этом смысле он может быть назван подлинным основателем европейской философской эстетики.

Метод сократовских рассуждений о прекрасном блестяще продемонстрирован в диалоге Платона «Гиппий Большой» (в принципиальном плане это и платоновский метод). Отвечая на вопрос Сократа о том, что такое прекрасное как таковое, софист Гиппий перечисляет различные проявления прекрасного и до какого-то момента не понимает, что речь идет именно о прекрасном самом по себе. Он говорит: прекрасное – это девушка, лира, кобыла, горшок. Сократ замечает, что любая из этих вещей может быть в одном отношении прекрасна, а в другом безобразна, следовательно, ни одну нельзя назвать безусловно прекрасной. Нужно найти то общее начало, приобщаясь к которому, данная вещь становится прекрасной. Гиппий как будто находит такое начало: прекрасное, говорит он, «не что иное, как золото», ибо «если к чему присоеди-

²² Лосев А. Ф. История античной эстетики. [Т. 2] : Софисты. Сократ. Платон. М., 2000. С. 61.

няется золото, то даже то, что раньше казалось безобразным, украшенное золотом, представится прекрасным» (289е)²³. Но, возражает Сократ, есть моменты, когда, например, слоновая кость или даже смоковничный половник более «пригодны» к какому-либо делу, чем золото. Значит, не золото – прекрасное как таковое. Поставленный в тупик, Гиппий вдруг словно бы прозревает: «Ты ищешь такое прекрасное, которое никогда, нигде и никому не могло бы показаться безобразным», и Сократ отвечает: «Конечно, Гиппий, ты это теперь прекрасно постиг» (291d)²⁴. Понятно, что такое прекрасное можно найти только в области мысли. Это – чистая *идея* прекрасного.

На эту идею косвенно указывает следующий фрагмент из разговора Сократа с Аристиппом, описанного в третьей книге «Воспоминаний о Сократе» Ксенофонта (ок. 444 – ок. 356 гг. до н. э.): «Ты хочешь сказать, что одни и те же предметы бывают и прекрасны, и безобразны? – спросил Аристипп. – Да, клянусь Зевсом, – отвечал Сократ, – ровно как и хороши и дурны <...> потому что все хорошо и прекрасно по отношению к тому, для чего оно хорошо приспособлено, и, наоборот, дурно и безобразно по отношению к тому, для чего оно дурно приспособлено» (III, 8, 6–7)²⁵. Если любой предмет лишь относительно прекрасен, то ни отдельная вещь, ни какое угодно множество вещей не могут заключать в себе прекрасное как таковое. Однако существование именно такого безусловно прекрасного мы должны иметь в виду, когда говорим об относительно прекрасном: если это последнее – не просто фигура речи, а нечто действительное, то и прекрасное как таковое с необходимостью должно быть действительным, реальным. Как же оно существует? – Только как общая идея, и не иначе.

Об идее прекрасного мы можем сказать следующее: во всей своей полноте она никогда не проявляется в единичных вещах и не определяется ими (она одна – для всех без исключения прекрасных вещей); кроме того, эта идея вполне реальна, но только она обладает реальностью чистого смысла. Аристотель, имея в виду

²³ Платон. Собр. соч. : в 4 т. М., 1990. Т. 1. С. 396–397.

²⁴ Там же. С. 399.

²⁵ Ксенофонт. Воспоминания о Сократе. М., 1993. С. 95.

тех мыслителей, которые первыми «пришли к учению об эйдосах», и прежде всего Сократа, говорит: «Если есть знание и разумение чего-то, то помимо чувственно воспринимаемого должны существовать другие сущности, постоянно пребывающие, ибо о текучем знания не бывает» («Метафизика», XIII, 4, 1078b, 10–20)²⁶. Прекрасное как таковое, в отличие от любой прекрасной вещи, – это и есть «другая сущность», которая обнаруживается в мире неизменных идеальных начал. По выражению Пьера Адо, «Сократ открывает дорогу к необычайной красоте, трансцендирующей все земные красоты»²⁷.

С учением Сократа о прекрасном связан еще один вопрос. Мы, говоря об этой сфере эстетического опыта, как правило, считаем ее автономной, обособленной и от практической жизни, и от потребностей познания. По представлению, со времен Канта почти ни у кого не вызывающему возражений, прекрасное не связано ни с какой «заинтересованностью» в предмете (кроме чисто эстетической), ни с какими соображениями пользы, или – в более широком смысле – жизненного блага. У Сократа – иная позиция. В платоновских диалогах и в «Воспоминаниях о Сократе» Ксенофонта мы нередко находим такие сократовские суждения, которые весьма тесно сближают понятия красоты и пользы, прекрасного и блага. Вот фрагмент из упомянутого выше разговора Сократа и Аристиппа: «А ты думаешь, отвечал Сократ, что хорошее – одно, а прекрасное – другое? Разве ты не знаешь, что все по отношению к одному и тому же прекрасно и хорошо? Так, прежде всего, о духовных достоинствах нельзя сказать, что они по отношению к одним предметам нечто хорошее, а по отношению к другим нечто прекрасное; затем, люди называются прекрасными и хорошими в одном и том же отношении и по отношению к одним и тем же предметам; также по отношению к одним и тем же предметам и тело человеческое кажется и прекрасным и хорошим; равным образом все, чем люди пользуются, считается и прекрасным и хорошим по отношению к тем же предметам, по отношению к которым оно полезно.

²⁶ Аристотель. Соч. Т. 1. С. 327.

²⁷ Адо П. Сократ. С. 113.

Так и навозная корзина – прекрасный предмет? – спросил Аристипп.

Да, клянусь Зевсом, отвечал Сократ, и золотой щит – предмет безобразный, если для своего назначения первая сделана прекрасно, а второй дурно»²⁸. Подобные высказывания встречаются и в «Гиппии Большем», где Сократ тоже соотносит прекрасное с «полезным» и «пригодным».

Должны ли мы считать, что для Сократа прекрасное и полезное – одно и то же? А. Ф. Лосев, отвечая на этот вопрос, рассуждает так. У Сократа красота впервые осознается как гармония внешней, вещественной реальности с принципом внутреннего бытия этой реальности: гармония здесь – выражение внутреннего во внешнем. Внешнее – это прекрасная вещь; внутреннее – прекрасное как таковое (идея, общий смысл красоты). Это внутреннее «управляет» внешним, и внешнее есть не что иное, как обнаружение, выявление, манифестация внутреннего. Как может быть осмыслено внутреннее в его отношении к внешнему, если учесть, что оно не целиком и не совершенно им выражается? Очевидно, мы можем называть его *целью* внешнего. Идея некоторой прекрасной вещи есть имманентная цель этой вещи: например, идея прекрасного человека есть внутренняя цель для человека. Цель – как смысловой предел, как верховная граница всех становлений. И гармония внешнего и внутреннего в самой идее прекрасного предполагается как целесообразная. Отсюда, полагает А. Ф. Лосев, – *целесообразность* красоты (но ни в коем случае не утилитарность)²⁹.

Выше уже говорилось, что античная мысль вообще не оперирует понятием самоценной и самодостаточной красоты. Если созерцание прекрасного не ведет к чему-то, условно говоря, «хорошему» (благому), то оно признается вполне бесполезным и, значит, бессмысленным. У пифагорейцев созерцание гармонии – условие духовного возвышения и очищения (недаром В. Буркерт утверждает, что слушание «музыки сфер» в пифагореизме – практика экстази-

²⁸ Ксенофонт. Воспоминания о Сократе. С. 95.

²⁹ См.: Лосев А. Ф. История античной эстетики. [Т. 2] : Софисты. Сократ. Платон. С. 66–67.

ческая и даже «шаманская»³⁰). У Гераклита оно – условие приобщения к мировому Логосу (Истине). То же и у Сократа: прекрасное неотделимо от блага. Поэтому оно – не только «*κάλλος*» (красота), но и «*ἀγαθόν*» (благо) – *калокагатия*.

Сократ в своих беседах касается и некоторых проблем философии искусства. По его мнению, художественное творчество – подражание природе, но само подражание (мимезис) он понимает не как копирование природного «оригинала», а как такую его репрезентацию, которая предполагает создание обобщенного образа, восходящего, насколько это возможно, к самой идее прекрасного (здесь предвосхищается позднейшая концепция подражания, получившая окончательную разработку у Аристотеля). «Так, – читаем мы в “Воспоминаниях о Сократе”, – он пришел однажды к живописцу Паррасию и в разговоре с ним сказал:

– Не правда ли, Паррасий, живопись есть изображение того, что мы видим? Вот, например, предметы вогнутые и выпуклые, темные и светлые, жесткие и мягкие, неровные и гладкие, молодое и старое тело вы изображаете красками, подражая природе.

– Верно, – отвечал Паррасий.

– Так как нелегко встретить человека, у которого одного все было бы безупречно, то, рисуя красивые человеческие образы, вы берете у разных людей и соединяете вместе наиболее красивые черты и таким способом достигаете того, что все тело кажется красивым.

– Да, мы так делаем, – отвечал Паррасий» (III, 10, 1–3)³¹.

Таким образом, художественное творчество есть подражание не единичному, а общему в вещах – тому «безупречно» прекрасному, которое можно только мыслить и которое в большей или меньшей степени совпадает с идеей прекрасного. Это понятно: если прекрасное само по себе – исходный принцип любой прекрасной вещи, то, значит, в искусстве оно оказывается *прообразом* любого образа. Поэтому создание образа есть подражание не вещи в ее

³⁰ Буркерт В. Астрономия и пифагореизм / пер. А. С. Афонасиной // СХОЛН. Философское антиковедение и классическая традиция. 2011. Т. 5, вып. 2. С. 296.

³¹ Ксенофонт. Воспоминания о Сократе. С. 100.

эмпирически данном облике, а именно прекрасному как прообразу, выступающему для каждого класса вещей в некотором особенном (видовом) аспекте (прекрасный человек, прекрасное здание, прекрасное дерево и т. д.).

Отсюда можно сделать еще один вывод: с точки зрения Сократа (хотя он ее прямо и не высказывает), искусство в одно и то же время «ниже» природы, поскольку оно лишь подражает ей, и «выше» ее, так как, по выражению Эрвина Панофски, «устраняя недостатки ее отдельных созданий, оно самостоятельно *противопоставляет* ей заново созданный образ красоты»³².

Следует кратко коснуться и знаменитой *сократовской иронии* (учитывая хотя бы то, что с нею, так или иначе, соотносятся практически все интерпретации понятия иронии в европейской эстетике). Это прием (у Сократа, скорее, стиль поведения), суть которого заключается в том, что собеседник никогда до конца не понимает, прав он или нет, согласен ли с ним испытующий его философ и, наконец, кто этот философ на самом деле – простец (каковым всегда представляется), обладатель истинной мудрости, ловкий софист или кто-то еще. «Вечный вопрошатель, – пишет Пьер Адо, – Сократ подводит своих собеседников умелыми расспросами к признанию их невежества. И наполняет их беспокойством, которое, в конце концов, приводит к тому, чтобы поставить под вопрос всю свою жизнь»³³. Вероятно, это «беспокойство» связано с тем, что обескураженный иронией Сократа собеседник быстро утрачивает твердую позицию в диалоге: его исходная точка зрения обнаруживает свою слабость, уязвимость, а точка зрения самого Сократа до определенного момента остается неясной и непредсказуемой. Ирония здесь выступает как форма обмана, или, по словам Адо, как *prosopon*, маска, «сбивающая с толку и плохо понимаемая»³⁴. Эта маска порой бывает нужна для того, чтобы указать собеседнику на нечто более значительное, нежели то, что он до сих пор

³² Панофски Э. *Idea: к истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма* / пер. с нем. Ю. Н. Попова. СПб., 2002. С. 2.

³³ Адо П. Сократ. С. 92.

³⁴ Там же.

полагал истинным. Так, например, Алкивиад в платоновском «Пире» говорит, что Сократ «любит красивых, всегда норовит побыть с ними, восхищается ими, и в то же время ничего-де ему неизвестно и ни в чем он не смыслит». Мало того, что он «похож на силена», он еще и нарочно «напускает на себя такой вид», скрывая свою «рассудительность», и ни во что не ставит общезначимые ценности, «считая, что и сами мы – ничто» (216d–e)³⁵. Но именно это ироническое притворство Сократа позволяет ему, помимо прочего, приоткрыть горизонт по-настоящему высокой и чистой дружбы, когда он говорит Алкивиаду: «...Если ты увидел во мне какую-то удивительную красоту, совершенно отличную от твоей миловидности, <...> если, увидев ее, ты стараешься вступить со мною в общение и обменять красоту на красоту, – значит, ты хочешь получить куда большую, чем я, выгоду, приобрести настоящую красоту ценой кажущейся и задумал поистине выменять медь на золото. Приглядишься ко мне получше, милейший, чтобы от тебя не укрылось мое ничтожество» (218d–e)³⁶. Алкивиад признается: «...Он одержал верх, пренебрег цветущей моей красотой, презрительно посмеялся над ней. *А я-то думал, что она хоть что-то да значит* (курсив наш. – Н. Б.)...» (219c)³⁷. Такова тактика иронии: посредством самоуничижения, подчеркнутого отказа от «учительной» позиции подвести собеседника к самостоятельному пониманию того, что выше любой эмпирически очевидной истины (в данном случае того, что Платон называет красотой «прекрасного тела»).

Здесь особенно важен эффект освобождения мысли от предположений, заданных разнообразными «мнениями», – эффект, в конечном счете дающий возможность увидеть различия между истиной и ее подобием. Говоря о преломлении сократовского диалогизма в романной традиции, М. М. Бахтин отмечает: «Сократический смех (приглушенный до иронии) и сократические снижения (целая система метафор и сравнений, заимствованных из низких сфер

³⁵ Платон. Собр. соч. Т. 2. С. 127.

³⁶ Там же. С. 129.

³⁷ Там же. С. 130.

жизни – ремесел, обыденного быта и т. д.) приближают и фамилляризируют мир, чтобы его безбоязненно и свободно исследовать»³⁸. Эта позиция требует, прежде всего, отказа от власти разного рода понятийных объективаций (законов, принципов, общих положений) над сознанием, или, как выразился бы другой интерпретатор сократовской иронии, Кьеркегор, готовности быть «субъективным». У Кьеркегора Сократ – идеальный прообраз «субъективного мыслителя». Его опыт показывает, что мыслить и существовать в качестве единичного субъекта, вопрошающего о себе (и только в этом ракурсе – о мире) и никогда не довольствующегося тем или иным «объективно» значимым ответом на свое вопрошание, – тесно связанные друг с другом (если не прямо совпадающие) понятия. «Путь объективной рефлексии, – пишет Кьеркегор, – превращает субъекта в нечто случайное, тем самым превращая и саму экзистенцию в нечто безразличное, исчезающее»³⁹. Но Сократ мыслит иначе: например, когда он размышляет о бессмертии души, он не «ставит вопрос объективно», но «ставит всю свою жизнь на это “если”»; он осмеливается умереть, и со всей страстью бесконечного он устраивает всю свою жизнь так, что этот шаг становится для него приемлемым – *если* бессмертие существует»⁴⁰. Иными словами, для Сократа философское мышление есть форма подлинно «субъективного» (не редуцированного к некоему абстрактному «я») существования – по Кьеркегору, «экзистирования». Способность к такому мышлению дает ирония, утверждающая человека в ситуации радикальной неопределенности («незнания») перед истиной, по отношению к которой он никогда не может быть «объективным» наблюдателем, потому что она открывается ему не столько в мире отвлеченных сущностей, сколько в глубине его непосредственного переживаемого бытия.

³⁸ Бахтин М. М. Эпос и роман. (О методологии исследования романа) // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 468.

³⁹ Кьеркегор С. Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам» / пер. С. Исаева. СПб., 2005. С. 210.

⁴⁰ Там же. С. 219.

В собственно эстетическом смысле сократовская ирония трактуется (конечно, не самим Сократом, а его позднейшими толкователями), по крайней мере, двояко. В первом случае ирония понимается как форма внутренней независимости художника от тех или иных жанрово-видовых канонов⁴¹, эстетических программ, художественных приемов, а также от диктата «реальности» – как эмпирической, так и умопостигаемой. Это трактовка характерна главным образом для литературы романтизма. Во втором случае ирония – это не свободно выбранная позиция, а скорее положение, в которое художник поставлен помимо своей воли: его конфликт с самим собой, его мучения и несчастья преобразуются в гармонические произведения, доставляющие удовольствие другим людям. «Что такое поэт? Несчастный человек, таящий в сердце тоску; уста его устроены так, что исходящие из них крики и стоны превращаются в дивную музыку»⁴².

⁴¹ По поводу высказанного в конце платоновского «Пира» замечания Сократа о том, что «искусный трагический поэт должен быть также и комическим» (223d), А. Ф. Лосев пишет: «...ирония, в которой отождествляется трагическое и комическое, несмотря на все свое положительное содержание... очень близка у Сократа к беспредметной и, пожалуй, чисто эстетической игре очень тонкого и глубочайшего ума» (*Лосев А. Ф. История античной эстетики. [Т. 2] : Софисты. Сократ. Платон. С. 88*).

⁴² *Кьеркегор С. Или – или. Фрагмент из жизни / пер. Н. Исаевой и С. Исаева. СПб., 2011. С. 41.*

Глава 3

ЭСТЕТИКА ПЛАТОНА

У Платона (428–348 гг. до н. э.) нет эстетической теории как таковой (нет ее также ни у предшественников Платона, ни у его современников; исключение может составить разве что Аристотель), но важнейшие проблемы эстетики подробно обсуждаются в его диалогах. Общие представления о прекрасном формулируются в «Гиппии Большем», в «Пире», в «Законах». О сущности искусства речь идет в раннем диалоге «Ион», в «Государстве» и отчасти в «Федре». Анализ эстетических переживаний развернут в «Филебе». Таким образом, произведения Платона дают достаточно материала для разговора о его эстетической теории, несмотря на то, что эта теория систематически (в законченной форме) нигде не изложена.

Известно, что Платон в своем учении об идеях следует Сократу. Также известно, что его интерпретация идеи-эйдоса существенно отличается от истолкования, предложенного его учителем. Сократ полагает, будто все общие идеи (в том числе – идея прекрасного) могут быть выведены из опыта (не случайно Аристотель в «Метафизике» говорит, что Сократ создал индуктивный метод постижения сущностей). И эти идеи Сократ не гипостазировал, т. е. не отводит для них какого-то специального «места» в структуре бытия. Платон же убежден в том, что наиболее общие идеи не могут быть выведены из опыта, но, напротив, опыт имеет в них свое исходное основание. Они существуют независимо от материального мира, предшествуют ему как прообразы («архетипы»), обладают неизменным и совершенным бытием. Все материальное выступает их отражением и существует лишь в меру причастности им, точнее, будучи подвижным и изменчивым, оно только становится бытием, не являясь им в строгом смысле.

3.1. Понимание прекрасного

Подобно большинству античных мыслителей, Платон не был сторонником взаимного обособления прекрасного и блага. Но, в отличие, например, от Сократа, он не сводит благо к чему-то полезному или целесообразному, а понимает его как вполне самоценное (безусловное, совершенное, не имеющее никакой внешней цели) единство красоты, соразмерности и истины («Филеб», 65)¹. Прекрасное само по себе и благо в высшем, предельном смысле у него онтологически равны: с одной стороны, прекрасное является частным аспектом блага (красотой), а с другой – выступает его целостным выражением и даже тождественным ему началом (подлинно прекрасное есть несомненное благо, и потому оно не может не быть одновременно красотой, истиной и соразмерностью, т. е., по существу, благом как таковым). Согласно А.-Ж. Фестюжьеру, к характеристике абсолютного бытия у Платона применимы «высшие категории сущего: Красота (“Пир”), Благо (“Государство”), Единое (“Филеб”)»². Всеми тремя категориями это бытие и должно определяться (оно и прекрасное, и благое, и единое), но поскольку каждая из них предполагает и как бы включает в себя две другие, то любая, взятая в отдельности, способна быть его целостным и исчерпывающим обозначением. Значит, платоновское прекрасное действительно тождественно благу, хотя чисто категориально и отличается от него.

Таким образом, прекрасное в философии Платона не ограничено тем, что мы привыкли понимать под «эстетическим» в строгом смысле: это не только гармонически организованная предметность, но и нравственные добродетели (красота душевных свойств), и интеллектуальное совершенство (красота мысли, «прекрасные учения»). Однако Платон все же стремится обособить прекрасное

¹ Платон. Собр. соч. : в 4 т. М., 1994. Т. 3. С. 75. В дальнейшем ссылки на это собрание будут даны в тексте, с указанием тома римской цифрой, а страницы – арабской.

² Фестюжьер А.-Ж. Личная религия греков / пер. с англ. С. В. Пахомова. СПб., 2000. С. 68.

от всех сопутствующих, но не совпадающих с ним условных понятий. В диалоге «Гиппий Большой» доказывается, что прекрасное само по себе не может быть ни одной из прекрасных вещей (девушкой, лирой, кобылой, горшком и т. д.) и что оно – «такое прекрасное, которое никогда, нигде и никому не могло бы показаться безобразным» (289e; I, 396). Здесь же выясняется, что прекрасное не есть ни «подходящее», ни «пригодное», ни «приятное для зрения и слуха».

«Подходящее» – либо «то, что своим появлением заставляет казаться прекрасной любую вещь», либо «то, что заставляет ее быть прекрасной» (294; I, 402). Есть вещи, которые кажутся прекрасными, но не являются таковыми, и поэтому «подходящее», порождающее такого рода иллюзию, способно быть обманчиво прекрасным. В то же время «...невозможно, чтобы действительно прекрасное не казалось прекрасным, по крайней мере, если присутствует то, что заставляет его таким казаться». Но в некоторых случаях его «не узнают», т. е. кому-то оно, будучи «действительно прекрасным», не кажется таковым. Поэтому «...подходящее, если только оно есть то, что заставляет быть прекрасным, будет, пожалуй, тем прекрасным, которое мы ищем, но не тем, что заставляет казаться прекрасным. Если же, с другой стороны, подходящее есть то, что заставляет казаться прекрасным, оно, пожалуй, не будет тем прекрасным, которое мы ищем» (294c–e; I, 403). Таким образом, прекрасное не тождественно «подходящему».

От «пригодного» прекрасное тоже отличается. «Пригодное» есть средство для совершения чего-либо. Но люди часто совершают дурное и делают ошибки, и то, что пригодно для этого, мы вряд ли можем назвать прекрасным. Если же «пригодное» – это способ достижения какого-то блага (в этом случае оно скорее «полезное»), то, отождествив его с прекрасным, мы должны будем понимать прекрасное как причину блага. Однако это будет означать, что «ни прекрасное не есть благо, ни благо не есть прекрасное» (297c; I, 407), поскольку причина как таковая всегда отличается от того, причиной чего она служит. Отсюда ясно, что прекрасное и «пригодное» – несовпадающие понятия.

Прекрасное не есть также «приятное для зрения и слуха». Во-первых, в сфере прекрасного, кроме прочего, есть прекрасные занятия и законы. Прекрасное в них – не то, что воспринимается как приятное с помощью органов чувств. Во-вторых, нельзя сказать, что «приятное для зрения есть приятное и для зрения, и для слуха, или приятное для слуха – то же самое, что и приятное для зрения» (299c; I, 409). Как раз наоборот: «то, что приятно для того и другого, не будет таковым для обоих вместе» (Там же). Но, значит, «не потому прекрасно удовольствие, получаемое через зрение, что оно получается через зрение», «и удовольствие, получаемое через слух, бывает прекрасным не потому, что оно слуховое» (299e – 300; I, 410). Отсюда следует, что прекрасное не тождественно приятному для зрения и слуха, и, очевидно, его следует понимать как нечто такое, что присуще не каждому из них в отдельности, но им обоим вместе – как то, что объединяет их в чувстве приятного (см.: 300b – 302c; I, 411–413). А это уже такое начало, которое непосредственно не связано с органами чувств: оно как бы присоединяется к ним в акте восприятия, и поскольку, как уже говорилось, само по себе оно не исчерпывается ни одним прекрасным предметом, то, видимо, его природа идеальна, т. е. оно является «чистой» идеей (об этом в «Гиппии Большем» не говорится прямо, но именно такой вывод напрашивается).

Есть ли у прекрасного такое специфическое свойство, которое отличает его от всего остального? Это довольно трудный вопрос, но все же некоторые платоновские тексты позволяют предположить, что особенностью прекрасного, характерной по преимуществу для него и как бы от него исходящей, является соразмерность, или актуализированная *мера*. Так, в диалоге «Филеб», когда речь заходит о стадиях проявления высшего блага, говорится, что «на первом месте как бы стоит все относящееся к мере, умеренности и своевременности, и все то, что подобно этому, принадлежит вечности» (66; III, 76). Далее сказано: «Второе место занимают соответствующее, прекрасное, совершенное, самодовлеющее и все то, что относится к этому роду» (66b; III, 77).

А. Ф. Лосев, комментируя эти положения, пишет: «Если в первом случае фигурирует термин *metron*, “мера”, то во втором случае употреблен термин *symmetron*, “соразмерное”, то есть то, что воплотило в себе меру. Для эстетики Платона характерно, что к этой второй ступени отнесены “прекрасное” и “совершенное”. Другими словами, обе эти области, во-первых, принципиально ничем не отличаются друг от друга, а во-вторых, *обе они есть воплощение меры, осуществленности меры* (курсив наш. – Н. Б.)»³. Об этом Платон говорит также и в «Тимее»: «...Все доброе, без сомнения, прекрасно, а прекрасное не может быть чуждо меры. Значит, приходится признать, что и живое существо, долженствующее оказаться прекрасным, соразмерно». И здесь же: «...Когда есть в нем (живом существе. – Н. Б.) эта соразмерность, оно являет собою для каждого, кто умеет видеть, самое прекрасное и отрадное из всех зрелищ» (87с, е; III, 494).

По наблюдению А.-Ж. Фестюжьера, красота у Платона «указывает на свойство, которое делает объект законченным, полным и самодостаточным, т. е. сообщает ему признаки, какими в “Филебе” определяется благо: *τέλειον, ἰκκον* (завершенность, самодостаточность. – Н. Б.)»⁴. Иначе говоря, благо есть нечто в себе завершенное и потому самостоятельное (ни от чего не зависящее, ничем не обусловленное). Синонимом же завершенности, или, что то же, полноты, является совершенство, и, как пишет Фестюжьер, именно в нем состоит «главное качество прекрасного»⁵.

Действительно, когда в «Тимее» речь заходит об идеальном прообразе, которому бог-демиург «подражал» при создании космоса, особый акцент делается на том, что этот прообраз должен обладать безусловной полнотой, «ибо подражание неполному никоим образом не может быть прекрасным» (30с; III, 434)⁶. Очевидно,

³ Лосев А. Ф. История античной эстетики : [в 8 т.]. [Т. 2] : Софисты. Сократ. Платон. М., 2000. С. 307.

⁴ Фестюжьер А.-Ж. Созерцание и созерцательная жизнь по Платону / пер. с франц. А. С. Гаголина. СПб., 2009. С. 350.

⁵ Там же.

⁶ Таким прообразом, или «образцом», может быть только сам демиург, потому что он и есть «высшее благо», предельная полнота бытия; ср.: «Невозможно

полнота в данном случае есть совершенная *мера*, а прекрасное – ее выражение: мерность или соразмерность. Не случайно «прекраснейшая из связей такая, которая в наибольшей степени единит себя и связуемое, и задачу эту наилучшим образом выполняет пропорция» (31с; III, 435). Следуя закону пропорции, платоновский демиург творит мир как прекрасную гармонию (наглядную соразмерность) природных элементов: «...бог поместил между огнем и землей воду и воздух, после чего установил между ними возможно более точные соотношения, дабы воздух относился к воде, как огонь к воздуху, и вода относилась к земле, как воздух к воде» (32b; III, 435)⁷. Заметим попутно, что прекрасное, какой бы степенью осуществленности оно ни обладало, в мире Платона восходит именно к богу – высшему благу, или идее идей, поскольку «все тяготеет к царю всего, и все совершается ради него; он – причина всего прекрасного»⁸ (Письмо II, 312e).

Таким образом, прекрасным в собственном смысле мы можем называть то, в чем с большей или меньшей очевидностью реализована *мера*. Говоря обобщенно, мера – это принцип соединения несходного, приведения к единству различного. Какого рода несходное объединяет в себе красота? Если бы речь шла об эстетике досократических мыслителей, мы сказали бы, что это главным образом элементы материально-телесного, природного мира. То же – и у Платона. Но у него прекрасное принадлежит к сфере идей. Поэтому все, к чему применимо понятие красоты, он понимает как выражение не только соразмерности вещественного, но также

ныне и было невозможно издревле, чтобы тот, кто есть высшее благо, произвел нечто, что не было бы прекраснейшим» (30; III, 434). Здесь предвосхищается убеждение позднейшей эстетики в том, что Бог – Прекрасное как таковое, вечная Красота.

⁷ Неоплатоник Прокл Диадох (412–485) в своих «Схолиях к “Тимею”» также соотносит красоту космоса с его соразмерностью; «То, что космос правильно называется прекраснейшим... легко узнать, ибо первая и явленная красота неба, и порядок обращений, и меры часов, и гармония элементов, и через все проходящая соразмерность показывают не совсем незрячим людям, что Вселенная прекрасна» (цит. по: *Яннарас Х. Избранное. Личность и Эрос* / пер. Г. В. Вдовиной. М., 2005. С. 193).

⁸ *Платон. Соч. : в 4 т. СПб., 2007. Т. 3, ч. 2. С. 549.* Далее ссылки на этот том даются в тексте главы.

и той соразмерности вещественного и идеального, которая определяется интенсивностью «отражения» идеи прекрасного в том или ином явлении. Иначе говоря, материально-прекрасное – это, прежде всего, символ сверхчувственной идеи, символ, который онтологически тем яснее и «чище», чем ближе прекрасный предмет к идеальному миру.

3.2. Любовь и восхождение к прекрасному

Никакое прекрасное не может быть постигнуто ни посредством рассудочной логики, ни с помощью эмоционально нейтрализованного («не вовлеченного» в предмет) чувственного восприятия. «Природа прекрасного, – пишет А. Ф. Лосев, – ...есть любая структура, из глубины которой бурлит нечто живое и порождающее ту или иную неожиданность и которая также и в субъекте вызывает соответствующее состояние одушевленности, жизни, любви»⁹. По Платону, прекрасное – это то, что переживается в ситуации единения с предметом, в любовном стремлении к нему, и даже в особом рода «неистовстве», «безумии».

Вторая речь Сократа в «Федре» начинается с такого утверждения: «...величайшие для нас блага возникают от неистовства, правда, когда оно уделяется нам как божий дар» (244; II, 153). Далее говорится о трех видах неистовства, оказывающих «прекрасное действие» на душу. Первое – неистовство прорицателей и пророков, исходное основание «прекраснейшего искусства, посредством которого можно судить о будущем» (244с; там же). Второе – неистовство религиозного очищения, которое «разрешалось в молитвах богам и служении им, и человек, охваченный им, удостоивался очищения и посвящения в таинства» (244е; там же). Третий вид неистовства – «от Муз, он испытывает нежную и непорочную душу, пробуждает ее, заставляет выражать вакхический восторг в песнопениях и других видах творчества» (245; II, 154).

⁹ Лосев А. Ф. История античной эстетики. [Т. 2] : Софисты. Сократ. Платон. С. 287–288.

Любовь – тоже вид возвышающего неистовства, – возвышающего именно потому, что истинная цель любви выходит за пределы узко понятых отношений любящего и возлюбленного. Душа видела «сияющую красоту», когда вместе с другими душами пребывала на небе: «Допущенные к видениям непорочным, простым, неколебимым и счастливым, мы созерцали их в свете чистом, чистые сами и еще не отмеченные, словно надгробием, той оболочкой, которую мы теперь называем телом...» (250с; II, 159). Эти «видения» всегда хранятся в памяти души, и если она чиста и не захвачена всецело земным опытом, то в каждом явлении здешней красоты она видит как бы их отражения. «...Человек <...> при виде божественного лица, хорошо воспроизводящего ту красоту или некую идею тела, сперва испытывает трепет, на него находит какой-то страх, вроде как было с ним и тогда; затем он смотрит на него с благоговением, как на бога, и если бы не боялся прослыть совсем неистовым, то стал бы совершать жертвоприношения своему любимцу, словно кумиру или богу» (251; II, 160). Таким образом, любовное влечение порождается красотой конкретного человека, однако подлинным объектом любви (что не всегда осознается любящим) выступает красота, принадлежащая идеальному миру, красота как свойство души и, далее, красота как идея. Анализируя представления Платона о границах любви, Грегори Властос отмечает: «...то, что мы любим в тех или иных людях, есть “образ” Идеи в них... Отдельный человек, в единственности и единстве его или ее индивидуальности, никогда не будет объектом нашей любви»¹⁰.

¹⁰ *Vlastos G. The Individual as an Object of Love in Plato // Vlastos G. Platonic Studies. 2nd ed. Princeton, 1981. P. 31.* Следует заметить, что, несмотря на возвышающий, «трансцендирующий» характер любовного чувства, индивидуальность возлюбленного в нем не должна быть утрачена. Так, по мнению еще одного исследователя Платона, Александра Нехамаса, «...Платон понимает влюбленность в конкретного индивида как низший уровень философского восхождения к Идеи, но он вовсе не отрицает, что этот индивид может быть по-настоящему любимым. Он лишь полагает – правомерно или ошибочно, – что жизнь только тогда становится полноценной, когда она посвящена чему-то иному» (*Nehamas A. «Only in the Contemplation of Beauty is Human Life Worth Living» Plato, Symposium 211d // European Journal of Philosophy. 2007. № 1. P. 3).* Здесь и далее переводы цитат из англоязычных текстов, кроме специально оговоренных случаев, наши.

В «Пире» (в речи Сократа) описывается движение души по ступеням «scala amoris» (выражение позднейших платоников), своеобразной «лестницы» любовного восхождения. На каждой из этих ступеней мы обнаруживаем одно из проявлений идеи прекрасного, всякий раз – более высокое, чем предыдущее, и каждая знаменует собой рождение все более совершенных добродетелей любящего: «...Начав с отдельных проявлений прекрасного, надо все время, словно бы по ступенькам, подниматься ради самого прекрасного вверх – от одного прекрасного тела к двум, от двух – ко всем, а затем от прекрасных тел к прекрасным нравам, а от прекрасным нравов к прекрасным учениям, пока не поднимешься от этих учений к тому, которое и есть учение о самом прекрасном, и не познаешь, наконец, что же это – прекрасное» (211c–d; II, 121–122). Отсюда ясно, что внутренняя «логика» любви реализуется в постепенном переходе от телесной красоты к прекрасному в сфере идеального: нравственно-прекрасному («нравы»), интеллектуально-прекрасному («учения») и прекрасному самому по себе. Это последнее и есть конечная цель восхождения. Вспомним знаменитый фрагмент из речи Сократа в «Пире»: «Кто, наставляемый на путь любви, будет в правильном порядке созерцать прекрасное, тот, достигнув конца этого пути, вдруг увидит нечто удивительно прекрасное по природе <...> нечто, во-первых, вечное, т. е. не знающее ни рождения, ни гибели, ни роста, ни оскудения, а во-вторых, не в чем-то прекрасное, а в чем-то безобразное, не когда-то, где-то, сравнительно с чем-то прекрасное, а в другое время, в другом месте, сравнительно с другим безобразное. Прекрасное это предстанет ему не в виде какого-то лица, рук или иной части тела, не в виде какой-то речи или знания, не в чем-то другом, будь это животное, земля, небо или еще что-нибудь, а само по себе, в самом себе единообразное; все же другие разновидности прекрасного причастны к нему таким образом, что они возникают и гибнут, а его не становится ни больше, ни меньше, и никаких воздействий оно не испытывает» (210e – 211b; II, 121).

Как познается такое прекрасное? Может ли его постижение ограничиваться только тем, что в уме созерцающего складывается

некое общее представление о нем (в конце концов, на высшей своей ступени оно – только «идея»? Заключительные положения речи Сократа позволяют утверждать, что Платон имеет в виду другое познание. «В созерцании прекрасного самого по себе <...> только и может жить человек, его увидевший» (211d; II, 122) – этот тезис, в котором дана как бы конечная формула всей платоновской эстетики, указывает на *непрерывность* созерцания, на то, что оно, когда-то осуществившись, в дальнейшем не прекращается. Здесь, в порядке иллюстрации, уместно привести несколько строк из стихотворения поэта-символиста Вячеслава Иванова «Красота», где упоминаемая в названии женственная сущность, явившаяся как воплощение мистического «сна», говорит:

«Тайна мне самой и тайна миру,
Я, в моей обители земной,
Се, гряду по светлому эфиру:
Путник, зреть отныне будешь мной!
Кто мой лик узрел,
Тот навек прозрел –
Дольний мир навек пред ним иной»¹¹.

Именно так – у Платона: «узрение» высшей Красоты оказывается «прозрением», т. е. обретением нового, «двойного» зрения (когда всякое сущее воспринимается одновременно как эмпирическая данность и как форма проявления трансцендентной идеи), способности видеть мир и, более того, *жить* в Красоте. Цель такой жизни, как сказано в «Пире», – рождение «истинной добродетели», а награда за нее – бессмертие, ибо «кто родил и вскормил истинную добродетель, тому достается в удел любовь богов, и если кто-либо из людей бывает бессмертен, то именно он» (212; II, 122)¹².

¹¹ Иванов В. И. Собр. соч. : в 4 т. Брюссель, 1971. Т. 1. С. 517.

¹² Ср.: «Платон устанавливает тесную связь между красотой, благом и счастьем, предпринимая радикальный и невероятно трудный шаг в сторону логически последовательного, но все же вызывающего изумление, превращения *эроса* из репродуктивного инстинкта в практику философствования, из желания *обладать* прекрасным в жажду *творить* его» (Nehamas A. «Only in the Contemplation of Beauty is Human Life Worth Living» Plato, *Symposium* 211d. P. 7).

Благо на всех уровнях, кроме высшего, доступно отвлеченной мысли – как умопостигаемый принцип, как чистая идея. Что же касается прекрасного, то – подчеркнем еще раз – оно познается только в непосредственном переживании. «Преимущество прекрасного, – говорит А.-Ж. Фестюжьер, – состоит в том, что восприятие его неотделимо от чувства его присутствия: стоит только объекту показаться прекрасным, получить определение прекрасного, как тут же красота его *ощущается* как присутствующая»¹³. Чтобы возникло такое ощущение, нужен как бы «сплав» ума и чувства, мыслительной сосредоточенности и захваченности переживанием, созерцательного покоя и волевого порыва. Это и есть любовь: по Платону, она обладает как бы «срединной» природой и, подобно самому Эроту, сыну Пороса и Пеннии, объединяет в себе (вообще – приводит к единству) стихии чувственного (соотносимого с областью «низкого») и разумного (безусловно «высокого»)¹⁴. Возникая из стремления к прекрасному¹⁵ и обретая в нем свое бытийное основание, она, несмотря на многообразие своих форм, всегда остается именно таким стремлением: прекрасное – ее неизменная цель¹⁶. Само же прекрасное, в свою очередь, раскрывается только

¹³ Фестюжьер А.-Ж. Созерцание и созерцательная жизнь по Платону. С. 347.

¹⁴ Так, по словам Эрика Робертсона Доддса, «Эрот имел в контексте платоновской мысли особое значение: это модус существования, который сводит воедино две природы в человеке – божественную и животную». Животная природа реализуется в плотских страстях, а божественная – в «том динамическом влечении, которое направляет душу на поиски удовлетворения, превосходящего земной опыт» (Доддс Э. Р. Греки и иррациональное / пер. С. В. Пахомова. СПб., 2000. С. 315). Однако, по Платону, Эрот не просто «сводит воедино» две природы в человеке, но, что важнее, способствует преобразению (очищению, «обожествлению») «животного» начала. Доддс, возможно, имеет это в виду, когда говорит о том, что Эрот «охватывает всю личность и создает эмпирический мост между человеком как таковым и человеком, каким он может быть (курсив наш. – Н. Б.)» (Там же).

¹⁵ Ср. у Прокла в «Комментарии на “Алквиад” Платона»: «весь эротический ряд происходит от причины красоты»; «эрос зависит от монады прекрасного» (цит. по: Бугай Д. В. Прокл Диадох как комментатор Платона: дис. ... канд. филос. наук. М., 2001. С. 124).

¹⁶ Нехамас усматривает в этом одно из существенных отличий платоновской любви от любви, понятой по-христиански: «Любовь к какому-либо человеку (у Платона. – Н. Б.) – в отличие от христианской любви к людям как “детям Бо-

посредством любви и ею одной познается – как в материальном, так и в идеальном мире, вплоть до того предела, за которым Красота уже неотличима от Блага и Истины.

В любовном переживании прекрасное всегда «ощущается как присутствующее». Однако этого мало: простое присутствие (или, точнее, соприсутствие) Красоты еще не производит в человеке перемены, позволяющей ему самому «рождать истинную добродетель» (хотя, по замечанию А. Ф. Лосева, «Платон совершенно ничего не указывает, что тут могло бы родиться»¹⁷, позволено предположить, что имеется в виду порождение новой, адекватной самой идее прекрасного, формы существования субъекта). Поэтому любовь у Платона выступает как энергия, актуализирующая не только присутствие красоты в человеке, но и *присутствие человека в красоте*; в последнем случае красота есть то, что определяет внутренний строй сознания – чувствования, мышления, мировидения¹⁸ – и, как следствие, весь порядок жизни в ее обычном, повседневном течении. Эта радикальная перемена, называемая в некоторых греческих текстах «метанойей» (переменой ума), свидетельствует о том, что движение по ступеням *scala amoris* есть восстановление тождества души со своим изначальным состоянием, ее соединение с собой в истинном образе. То, что

жиим” – неотделима от его красоты. Любовь умирает в тот момент, когда я уже не испытываю трепета от красоты моей возлюбленной, когда я могу смотреть на нее без страсти и трезво ее оценивать. Любовь может существовать даже в форме ненависти (это хорошо знал Катулл), но она не способна пережить утрату красоты; не ненависть – противоположность любви, а безразличие» (*Nehamas A. «Only in the Contemplation of Beauty is Human Life Worth Living» Plato, Symposium 211d. P. 8).*

¹⁷ Лосев А. Ф. История античной эстетики. [Т. 2] : Софисты. Сократ. Платон. С. 232. Речь идет о том, что на месте «рождения» у Платона – только созерцание, и ничего больше: «Тут, оказывается, происходит одно только созерцание и никакого рождения нет» (Там же).

¹⁸ Как уже отмечалось, созерцание истинной Красоты оказывает влияние, кроме прочего, на зрительную способность, видение как таковое. В этом смысле интересно сформулированное Вяч. Ивановым определение некоего недоктринального «платонизма», или «платонического духовного склада»: это «...дар видеть вокруг всех вещей как бы излучение вечной идеи. Другими словами, угадывать *universalia ante rem* (универсалии, общие начала, существующие до вещей. – Н. Б.)» (Иванов В. И. Собр. соч. : в 4 т. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 382).

она лишь слабо «припоминала», вновь становится отчетливо созерцаемым, раскол между ее чувственной и разумной сторонами устраняется, и в итоге душа снова обретает утраченную целостность. Здесь, кстати заметим, раскрывается и способность самого прекрасного к единению сущего, к «собираанию» его в такое единство, которое, будучи органичным общему порядку бытия, является онтологически более цельным и «весомым», чем то, что лишено красоты.

3.3. Представления Платона об искусстве

Можно сказать, что платоновская эстетика сосредоточена в основном на проблеме прекрасного в мире. Прекрасное здесь – по преимуществу космологическая категория. Конечно, Платон хорошо знал искусство и сам был к нему причастен как блестящий писатель и поэт, но все же красота художественных произведений, с его точки зрения, уступает красоте «живой» жизни.

Рассуждая о том, какие плоды приносит любовь, Сократ в «Пире» упоминает художественное (поэтическое) творчество в числе тех занятий, которые хотя и оставляют по себе долгую и славную память, но все же находятся ниже «созерцательной» ступени эротического восхождения: «...Каждый, пожалуй, предпочтет иметь таких детей, а не обычных, если подумает о Гомере и о прекрасных других поэтах, чье потомство достойно зависти, ибо оно приносит им бессмертную славу» (109d; II, 120). По словам А. Ф. Лосева, это свидетельствует о том, что Платон вообще не придает искусству большого значения: «Мало того, что здесь оно (искусство. – Н. Б.), как обычно, не отличается от ремесла и от науки, оно еще занимает, в общем, довольно низкую ступень во всей этой иерархии. Оно, прежде всего, сугубо связано с веществом и противоплагается созерцательным ценностям. Оно стоит на одной – чисто жизненной – плоскости с рождением детей и общественно-политическим творчеством»¹⁹.

¹⁹ Лосев А. Ф. История античной эстетики. [Т. 2] : Софисты. Сократ. Платон. С. 231.

Действительно, Платон считает, что по отношению к вещам, возникшим без участия человека, искусство второстепенно. Как сказано в десятой книге «Законов», оно «получает из рук природы великие и первичные ее творения уже в готовом виде; оно обрабатывает и ваяет лишь то, что менее важно, – это все мы и называем его произведениями» (889; III (2), 408). По ходу диалога выясняется, что «творения» природы вовсе не «первичны», а вызваны к жизни тем началом, которое «само себя движет» (Мировой Душой), однако искусство для Платона все равно остается зависимым от природных вещей, и лишь как бы смещается со второго на третье место в мировой иерархии. Оно «смертно само и возникло из смертного позднее, в качестве некой забавы, не слишком причастной истине, неких сродных всему этому смертному призраков, какие порождают обычно живопись, “мусическое” искусство и другие искусства, сотрудничающие с ними» (889d; III (2), 409). Из той же части диалога мы узнаем, что под искусством можно понимать не только художественную деятельность, но и другие занятия, относящиеся к числу «технических», профессиональных. Некоторым из последних – врачеванию, земледелию и гимнастике – искусство как творчество явно уступает, потому что оно есть не более чем создание человеческого ума, а те «применяют свою силу сообща с природой» (Там же).

Подобно Сократу, Платон трактует искусство как деятельность подражательную. Говоря предельно обобщенно, подражание (мимесис) – это производство подобий: «...Подражание есть какое-то творчество; мы, однако, говорим об отображениях, а не о самих вещах» («Софист», 265b; II, 340)²⁰. Такова, например, работа живописца: он создает «посредством живописи всевозможные подражания и одноименные с существующими вещами предметы»

²⁰ По определению Робина Джорджа Коллингвуда, подражать, копировать в платоновском смысле – это значит «конструировать с помощью данного материала подобие объекта, который создан из другого материала, притом, что сам по себе материал копии неощутимым образом вводит ограничение на достоверность подобия» (*Collingwood R. G. Plato's Philosophy of Art // Collingwood R. G. Essays in the Philosophy of Art. Bloomington ; London, 1966. P. 162*).

(234b; II, 298). Таковы же и те виды творчества, которые связаны с музыкой: «Что касается мусического искусства, ведь всякий согласится, что все относящиеся к нему создания – это подражания и воспроизведения. Неужели с этим не согласятся все поэты, слушатели и актеры?» («Законы» 668с; III (2), 146).

Предметом подражания могут быть не только вещественные объекты, но и эмоциональные состояния, и даже те или иные душевные качества. Так, в «Законах», когда речь заходит о «мусическом» искусстве, отмечается, что оно посредством ритма способно подражать «телодвижениям и напевам» как добродетельных, так и порочных людей, и если оно «выражает телесную и душевную добродетель», то его произведения прекрасны, а если подражает «пороку», то ничего, кроме безобразных вещей, не создает (655а–с; III (2), 128)²¹.

Из сказанного понятно, что, по Платону, подражание в искусстве имеет довольно низкий онтологический статус. Вспомним знаменитое рассуждение о плотнике из десятой книги «Государства». Для того чтобы плотник изготовил кровать, он должен как-то соотносить свои действия с общим идеальным образом кровати, создать который может только бог: «Я думаю, что бог <...> хотел быть действительным творцом действительно существующей кровати, но не какой-то кровати и не каким-то мастером по кроватям. Поэтому-то он и произвел одну кровать, единственную по своей природе» (597d; III, 392). Если бог – «творец» кровати, то плотник – «мастер по кроватям». Но как назвать живописца, который изображает кровать, созданную плотником? Он не творец и не мастер, а «подражатель творениям мастеров», тот «кто порождает произведения, стоящие на третьем месте от сущности» (597d–e; там же).

Отсюда широко известная схема: а) истинным бытием обладают идеи вещей; б) подражанием идей в сфере природной материи являются сами вещи; в) подражанием этому подражанию высту-

²¹ Подобным образом Платон оценивает искусство почти всегда: критерием различения «хороших» и «плохих» произведений оказывается у него не столько формальное достоинство (для современного человека – определяющее), сколько *предмет подражания*.

пают произведения искусства²². Понятно, что эти последние нельзя назвать ни онтологически самостоятельными, ни органичными естественному порядку жизни, ни «реальными» в общепринятом смысле. По удачному выражению М. Ямпольского, они являются не более чем «тавтологической репрезентацией»²³: репрезентируя вещи, возникающие в согласии с общим порядком существования (в том числе и такие вещи, которые созданы человеком, – М. Ямпольский вслед за К. Касториadisом определяет их как «“истинное *techné*”, ведомое “истинным логосом”»²⁴), они не принадлежат сущему, не могут изменяться, расти, стареть, воспроизводить самих себя, выполнять функции, обеспечивающие взаимодействие вещей друг с другом, – иными словами, они попросту не существуют, или, в терминах Платона, существуют только как «призраки».

Из этого следует, что подражание в искусстве отчуждено от истинного бытия. Если, как показывает Мартин Хайдеггер, истина у Платона связана с «непотаенностью» сущего²⁵, то именно здесь эта «непотаенность» не может быть усмотрена, потому что такое подражание лишь внешним образом (и именно «тавтологически») соотносится с сущим – «чуть-чуть касается любой вещи» («Государство», 598b; III, 393). Это характерно не только для изобразительно-го искусства, но и для поэзии, особенно эпической и драматической;

²² Коллингвуд, говоря об этом подражании подражанию, использует выражение «*appearance of appearance*», которое можно, с известной степенью произвольности, перевести как «овнешнение внешнего» (см.: *Collingwood R. G. Plato's Philosophy of Art. P. 167*).

²³ См.: Ямпольский М. Ткач и визионер: очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М., 2007. С. 63.

²⁴ Там же. Говоря обобщенно, «технэ» – это способ порождения и одновременно сфера существования создаваемых человеком вещей. «Слово *techné*, – пишет Марта Нюссбаум, – чаще всего переводят как “ремесло”, “искусство” и “наука”... Это слово тесно связано с термином *episteme*, обычно переводимым как “знание”, “понимание”, “наука”, “система знаний” <...> *Techné* ассоциируется с практической разумностью или мудростью (*sophia, gnome*), с продуманностью, спланированностью и прогнозируемостью» (*Nussbaum M. The Fragility of Goodness: Luck and Ethic in Greek Tragedy and Philosophy. Cambridge, 2001. P. 94–95*).

²⁵ См.: Хайдеггер М. Учение Платона об истине // Хайдеггер М. Время и бытие : статьи и выступления. М., 1993. С. 356–361.

ср., например: «все поэты, начиная с Гомера, воспроизводят лишь призраки добродетелей и всего остального, что служит предметом их творчества, но истины не касаются» (600e; III, 396).

Создается впечатление, что искусство – это ненужная, вполне бессмысленная «фикция» живой жизни. Однако Платон не высказывается столь радикально. Он признает, например, что искусство способно доставлять удовольствие: «...Я соглашаюсь с большинством, по крайней мере, в том, что мерило мусического искусства – удовольствие» («Законы», 658e; III (2), 133). Правда, источником этого удовольствия является здесь, как правило, точность подражания, адекватность копии оригиналу. Так, поэзия Гомера может быть названа «прелестной», потому что она «прекрасно изображает, согласно преданию, первоначальный быт киклопов» («Законы», 680d; III (2), 161), а живопись «приятна», когда ее произведения обнаруживают сходство с изображаемым предметом и «не доставляют никакого вреда» (667d–e; III (2), 145). По Коллингвуду, такое удовольствие свидетельствует о том, что искусство в платоновском мире создает не абсолютно «пустые» подобию, а как бы «косвенные символы истины», а потому, пусть и в минимальной степени, оказывается причастным бытию²⁶.

Другое дело, что удовольствие, получаемое от подражания (каким бы адекватным ни казалось это последнее), бывает и вредным, например, в том случае, когда поэт точно передает чужие переживания, а душа, которая должна быть мужественной и бодрой, под его влиянием невольно приучается к «сильной жалости» и становится слабее («Государство», 604d; III, 401–402). Собственно, из-за этого Платон и отвергает «подражательную поэзию» (или, как обычно говорят, «изгоняет» ее из своего идеального государства). Она не способствует правильному воспитанию стражей и вообще не приносит никакой пользы, поскольку от граждан платоновского полиса, по существу, не требуется ничего, кроме верности законам и традициям²⁷:

²⁶ См.: *Collingwood R. G. Plato's Philosophy of Art.* P. 170.

²⁷ Как говорит Вернер Йегер, авторитет поэта в Древней Греции сопоставим разве что с авторитетом Библии и Святых Отцов в христианскую эпоху. «Слово поэта становится для сограждан непреложным законом. Такая постановка вопроса

«Если же ты допустишь подслащенную Музу, будь то мелическую или эпическую, тогда в этом государстве воцарятся у тебя удовольствие и страдание вместо обычая и разумения, которое, по общему мнению, всегда признавалось наилучшим» (607; III, 404).

Следует, однако, заметить, что, по Платону, не вся поэзия (и, значит, не всякое искусство) сводится к подражанию. Что такое поэзия, условно говоря, «неподражательная», из десятой книги «Государства» уяснить трудно. Здесь сказано: «...В наше государство поэзия принимается лишь постольку, поскольку это гимны богам и хвала добродетельным людям» (607; там же), но не объяснено, чем такая поэзия отличается от подражательной, – притом что этой последней она явно противопоставлена. Возможно, дело заключается в том, что подражательная поэзия «направлена лишь на то, чтобы доставлять удовольствие» (607с; там же), а неподражательная (она, как правило, именуется просто «хорошей») серьезна и посвящена важным, значительным темам²⁸. Во всяком случае, более строгого разграничения этих двух

позволяет Платону установленные поэтами нормы соизмерять с более высокими нормами, к которым он приходит благодаря философскому познанию мира. <...> Платон – философ, мысли которого с самого начала направлены на высшую норму поведения. С позиции этой нормы идеалы поэтов становятся либо недостаточными, либо неприемлемыми» (*Йегер В.* Пайдейя: воспитание античного грека / пер. с нем. М. Н. Ботвинника. М., 1997. Т. 2. С. 210).

²⁸ Здесь нужно упомянуть сформулированное в третьей книге «Государства» (392d–394c) разделение между повествовательной поэзией и «чистым» подражанием. Повествование – это речь от первого лица, подражание – от третьего. Трагедия и комедия есть «чистое» подражание, дифирамбическая поэзия – повествование, эпическая поэзия – синтез этих двух методов. Судя по всему, и то и другое у Платона – не более чем разновидности поэзии подражательной. Примечательно, что в десятой книге «Государства» оппозиция «повествование/подражание» уже не играет никакой значимой роли. Здесь меняется и общая оценка поэзии; как пишет Коллингвуд, «если в третьей книге лишь некоторая часть подражательной поэзии изгоняется, потому что она подражает тривиальному и дурному, то в десятой книге вся подражательная поэзия изгоняется, потому что она подражательная» (*Коллингвуд Р.* Принципы искусства: Теория эстетики. Теория воображения. Теория искусства / пер. с англ. А. Г. Ракина. М., 1999. С. 56).

видов поэзии (точнее, их онтологических и философско-эстетических оснований) мы здесь не находим²⁹.

Надо сказать, что у Платона встречается описание, по крайней мере, одного вида поэтического творчества, которое никак не связано с сознательным подражанием. В диалоге «Ион» собеседник Сократа говорит, что он лучше всех толкует поэмы Гомера, а о других поэтах судить не может: как только речь заходит о них, он оказывается «не в силах добавить ничего значительного» и «попросту дремлет» (532c; I, 375). Сократ объясняет, в чем дело: «Твоя способность хорошо говорить о Гомере – это не искусство, а божественная сила, которая тобою движет, как сила того камня, что Эврипид назвал магнесийским». И дальше, уже в порядке обобщения: «Все хорошие эпические поэты слагают свои прекрасные поэмы не благодаря искусству, а лишь в состоянии вдохновения и одержимости; точно так же и хорошие мелические поэты: подобно тому как корибанты пляшут в исступлении, так и они в исступлении творят эти свои прекрасные песнопения; ими овладевают гармония и ритм, и они становятся вакхантами и одержимыми» (533d–e; I, 376). Поэт здесь назван «существом легким, крылатым и священным»; он творит «лишь тогда, когда сделается вдохновенным и исступленным и не будет в нем более рассудка»; он «умеет хорошо творить только то, на что его подвигнула Муза», и «не от умения» его речь, а от Музы или от бога (534b–d; I, 377).

О такой поэзии говорится и в «Федре» – в том месте, где обсуждаются различные виды «неистовства», в частности, неистовство «мусическое», исходящее от Муз. Оно «...охватывает нежную и непорочную душу, пробуждает ее, заставляет выражать вакхический восторг в песнопениях и других видах творчества. <...> Кто же без неистовства, посланного Музами, подходит к порогу

²⁹ Следует признать справедливым замечание Коллингвуда о том, что если бы Платон в своих рассуждениях о поэзии «последовательно использовал сократический метод, то сам подтолкнул бы себя к вопросу: “Как я могу обсуждать подражательную поэзию, прежде чем составлю мнение, что же такое поэзия вообще?”» (Коллингвуд Р. Принципы искусства. С. 57–58). Вопрос о сущности поэзии у него, в самом деле, не выяснен, хотя говорит он о ней много.

творчества в уверенности, что он благодаря одному лишь искусству станет изрядным поэтом, тот еще далек от совершенства: творения здравомыслящих затмятся творениями неистовых» (445; II, 154).

Диоген Лаэртский, отмечая, что Платон «выступил с опровержением почти всех философов, ему предшествовавших», удивляется, «почему он ни разу не упоминает о Демокрите»³⁰. Действительно, если не по другим поводам, то уж, по крайней мере, в связи с трактовкой поэзии как «мусического» иступления Платон мог бы вспомнить философа из Абдер, своего старшего современника, который, помимо прочего, первым ввел в философию представление о поэтическом творчестве как вдохновенном порыве, ниспосылаемом богами или Музами. Вот несколько его собственных высказываний и одно свидетельство о нем (фрагм. 574): «Все, что поэт напишет с божественным вдохновением и священным воодушевлением, безусловно прекрасно»; «Никто не может стать хорошим поэтом <...> без воспламенения души и какого-то порыва безумия»; «Никто не может быть великим поэтом, не впадая в безумие»; «Демокрит исключает из числа обитателей Геликона поэтов, находящихся в здравом уме»³¹.

Можно полагать, что Демокрит действительно воспринимал поэзию как выражение некоей высшей мудрости, или, в его собственных терминах, божественного «инакомыслия» («иноного», превосходящего человеческое, мышления, которое проявляется в форме помрачения рассудка, безумия)³². Но так ли думает Платон? Если он, подобно Демокриту, понимает поэтическую одержимость как форму причастности поэта к истинному бытию (пусть даже случайной, лишенной какой бы то ни было закономерности), то, значит, в ней мы и должны видеть образец «настоящей», «неподражательной» поэзии. Однако причастность к истинному бытию сама

³⁰ Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / пер. М. Л. Гаспарова. М., 1986. С. 143.

³¹ Лурье С. Я. Демокрит : Тексты. Перевод. Исследования. Л., 1970. С. 355–356.

³² См. фрагм. 820 о Гекторе, который, по словам Гомера, «лежит инакомысля» (Там же. С. 381).

по себе еще не есть его *познание*. Бытие у Платона – это область чистой космической разумности (мир идей), и в человеческом существовании ему, по принципу изоморфизма (структурного подобия), соответствует не столько чувственная восприимчивость к «иномирным» воздействиям (какой бы «гениальной» она ни была), сколько внутренняя жизнь разума – интеллектуальное созерцание и знание, основанное на логически стройной системе общих понятий. «По Платону, – пишет А. Ф. Лосев, – “знание” не есть никакая чисто психическая или внешне вещественно определенная и обусловленная сила, так что оно не есть также и “божественная сила”»³³. Поэтический экстаз не порождает ни знания, ни даже собственно искусства, хотя именно при посредстве богов или Муз в человеке пробуждается осознанная творческая активность (так действует, например, сократовский даймон-вдохновитель). Поэты не обладают собственным знанием; более того, их произведения тоже принадлежат не им: они всецело во власти «одержажей» их силы. А когда рапсоды «вещают, повинувшись божественному наитию», они лишь толкуют слова поэтов, в свою очередь, толкующих внушенные им слова. Они – не более чем «толкователи толкователей» («Ион», 535; I, 378). Поэтому Платон, приравнивая поэтов к пророкам и корибантам и тем самым отводя им место как бы посредников между людьми и богами³⁴, все же «ставит их деятельность намного

³³ Лосев А. Ф. История античной эстетики. [Т. 2] : Софисты. Сократ. Платон. С. 210.

³⁴ Такова, по-видимому, традиционная роль поэта в мифопоэтической культуре. По словам О. М. Фрейденберг, «...архаические поэты близки к образу Эмпедокла, к богам, имевшим свой культ, к ведунам и вещунам, связанным и с божескими культами. Поэты уже не боги, но у них функции богов. То, что в религии культ, то в мусической традиции быт, опредмеченный мир» (Фрейденберг О. М. Происхождение греческой лирики // Лирика: генезис и эволюция. М., 2007. С. 399). На единство функций поэта, прорицателя и жреца в архаическом мире указывает В. Н. Топоров: «Поэт связан и с небом, и с Землей, и с Подземным царством, с будущим и прошлым, с жизнью и смертью. Он движется между этими крайностями и осуществляет медиацию между ними. Поэт, подобно Орфею, спускается в Преисподнюю, но возвращается, преодолев смерть» (Топоров В. Н. Первобытные представления о мире (общий взгляд) // Очерки истории естественно-научных знаний в древности. М., 1982. С. 23).

ниже интеллектуальной, утверждая, что они должны находиться под рациональным контролем, поскольку разум – не пассивная игра скрытых сил, но активное проявление божества в человеке»³⁵.

Таким образом, «маническая» (исступленная, «боговдохновенная») поэзия обособляется от поэзии подражательной, но, как мы видим, это не способствует повышению бытийного статуса поэзии в целом: поэтическая одержимость, по мнению Платона, ничем не лучше поэтического подражания. Кроме того, такая поэзия отчетливо противопоставлена искусству (вспомним: способность Иона говорить о Гомере – «*не искусство*, а божественная сила»). В самом этом противопоставлении нетрудно усмотреть нечто вроде дополнительного намека на то, что как бы высоко мы ни пытались оценить художественное творчество, оно всегда будет только подражанием, которое в силу своей природы не способно создать ничего, кроме смутных, далеких от истины подобий реальной жизни.

³⁵ Доддс Э. Р. Греки и иррациональное. С. 314.

Глава 4

ЭСТЕТИКА АРИСТОТЕЛЯ: УЧЕНИЕ О ПРЕКРАСНОМ И ОБЩАЯ КОНЦЕПЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Не касаясь подробно общих предпосылок эстетики Аристотеля (384–322 гг. до н. э.), отметим лишь, что его философия строится на отрицании платоновского представления о самостоятельном существовании идей, об «идеальном бытии», независимом от бытия материального. «Общее», по Аристотелю, должно быть предметом познания (не случайно он говорит, что «о вещах текучих знания не бывает»), однако само это «общее» мыслится у него как неотделимое от единичных вещей. «...Знать отдельную вещь, — утверждает философ, — значит знать суть ее бытия, так что и из рассмотрения отдельных случаев следует с необходимостью, что обе они нечто одно» («Метафизика», 1031b, 20–25)¹. И здесь же: «Не только вещь и суть ее бытия одно, но и обозначение их одно и то же, <...> ибо не приводящим образом одно — бытие единым и единое» (1032a; там же). Из этого следует, что все эстетически значимое, и прежде всего прекрасное, относится у Аристотеля к миру единичных вещей и что искусство, «подражающее» этим вещам, стоит не «на третьем месте от сущности», как у Платона, а, по крайней мере, на втором, в одном ряду с познанием. Поскольку сущность вещей заключена в них самих, то подражание имеет дело не только с их материальной формой, но и с сущностью как таковой. Это значит, что философия искусства уже не может ограничиваться критикой художественного творчества (его неспособности

¹ *Аристотель*. Соч. : в 4 т. М., 1976. Т. 1. С. 196–197. В дальнейшем все ссылки на это собрание даются в тексте данной главы, с указанием тома римской цифрой, а страницы — арабской (1978. Т. 2; 1981. Т. 3; 1984. Т. 4).

возвыситься до истинного познания). Ее целью становится выяснение тех закономерностей, которые позволяют искусству быть не менее глубоким, чем философия и наука, но при этом совершенно самостоятельным способом постижения и репрезентации жизни.

Общие проблемы эстетики и теории искусства обсуждаются в нескольких трактатах Аристотеля. Упомянем, прежде всего, «Метафизику» (особенно XII и XIII книги), «Поэтику», «Риторику», «Политику». Отметим также, что Аристотелем, видимо, были написаны и другие философско-эстетические сочинения, которые до нас не дошли. Среди них, по Диогену Лаэртскому, трактаты «О поэтах», «О прекрасном», «О трагедиях», «О музыке»².

4.1. Две трактовки прекрасного

Аристотель говорит о двух видах прекрасного: о прекрасном в нравственном смысле и о прекрасном как структурной гармонии. Определение прекрасного в первом значении дается в девятой главе первой книги «Риторики»: «Прекрасное – то, что, будучи желательно само ради себя, заслуживает еще похвалы, или что, будучи благом, приятно потому, что оно благо. Если таково содержание понятия прекрасного, то добродетель необходимо есть прекрасное, потому что, будучи благом, она еще заслуживает похвалы» (1366a, 35)³. Здесь особенно важны следующие положения: прекрасное есть благо (отождествление этих двух понятий – давняя античная традиция, которой Аристотель, конечно, тоже был причастен); прекрасное есть благо, которое «желательно само ради себя», или, иначе говоря, ценно само по себе (эта *самоценность*, очевидно, отличает прекрасное от всех других видов блага – как нечто такое, что должно восприниматься как цель, но не как средство осуществления тех или иных желаний); прекрасное есть благо, которое

² См.: Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / пер. М. Л. Гаспарова. 2-е изд., испр. М., 1986. С. 194–195.

³ Аристотель. Риторика // Античные риторики / под ред. А. А. Тахо-Годи. М., 1978. С. 43.

«приятно» – не потому, что оно в каком-то отношении полезно или выгодно, а опять же «само по себе», просто в силу того, что оно – благо⁴.

Далее говорится о том, что прекрасны такие поступки, которые несут на себе наименьший отпечаток эгоизма, – то, что «человек совершает, имея в виду нечто желательное, но не для себя самого»; то, что «кто-либо совершает для пользы отечества, презрев свою собственную выгоду»; «то, что скорее может относиться к человеку умершему, чем к живому»; «благodeяния, потому что они относятся не к самому человеку, их совершающему» и т. д. (1366b, 35 – 1367a, 1–5)⁵.

Какое благо, по Аристотелю, ценно само по себе? Только такое, которое соответствует самой высокой, «дианоэтической», добродетели и порождается созерцательной деятельностью. Именно «эта деятельность является высшей, так как ум – высшее в нас, а из предметов познания высшие те, с которыми имеет дело ум» («Никомахова этика», 1177a, 20; IV, 281). И, кроме того, «одну эту деятельность любят во имя нее самой, ибо от нее ничего не бывает, кроме осуществления созерцания, в то время как от деятельностей, состоящих в поступках, мы в той или иной степени оставляем за собой что-то помимо самого поступка» (1177b, 1–5; IV, 282); также и в «Метафизике»: «умозрение – самое приятное и самое лучшее» (1072b, 20–25; I, 310).

Мера блага (и, следовательно, мера прекрасного) зависит от того, насколько наш образ действий близок к идеалу «чистой» созерцательности. Если учесть, что конечной целью созерцания выступает разум как таковой, т. е. в пределе – разум космический, божественный, то истинным, наивысшим благом мы можем считать как раз такую самодовлеющую и мыслящую самое себя разумность. Это – бог («Перводвигатель»), неподвижное начало всего сущего, то, от чего «зависят небеса и вся природа» («Метафизика», 1072b,

⁴ См. также комментарий к этому определению в кн.: Лосев А. Ф. История античной эстетики. [Т. 4] : Аристотель и поздняя классика. Москва ; Харьков, 2000. С. 159–161.

⁵ Аристотель. Риторика. С. 44.

10–15; I, 310), или Ум, который «мыслит самое божественное и самое достойное» и который «не подвержен изменениям, ибо изменение его было бы изменением к худшему» (1074b, 25–30; I, 315). Примечательно, что, по Аристотелю, ошибаются те, кто думает, будто «самое прекрасное и лучшее принадлежит не началу» (1072b, 30–35; I, 311), т. е. не богу. Поскольку бог, по определению, благ, то он не может не быть и прекрасным в высшем смысле.

Здесь перед нами – такое прекрасное, которое отчасти напоминает платоновскую «Красоту саму по себе» (в трактовке «Пира») – с той разницей, что оно не обладает сверхбытийным и сверхразумным характером, и его познание не требует от нас никакой мистической настроенности. Оно мыслится как структурный прообраз любой вещи (в терминах Аристотеля, «форма форм») и как глубинное основание любого единичного ума. Мысль не просто «касается» его, но и прямо «совпадает» с ним всякий раз, когда ее созерцательная активность направлена на само мышление; не случайно, как сказано в двенадцатой книге «Метафизики», нам время от времени – именно в моменты такого «совпадения» – доступно блаженство, в котором бог пребывает постоянно: «Если же богу так хорошо, как нам иногда, то это достойно удивления...» (1072b, 20–25; I, 310).

Конечно, прекрасное, которое дано чисто интеллектуально, прекрасно лишь «по определению», в том смысле, что оно выступает не свойством какого-либо объекта, но скорее модусом состояния, переживаемого при слиянии ума с высшим благом. Это переживание еще, строго говоря, «неэстетично»: на первом плане здесь – благо, понятое онтологически, как предельная полнота, или, по-аристотелевски, «законченность», бытия, – однако поскольку это благо совершенно, то приобщение к нему одновременно оказывается и приобщением к прекрасному. С этого пункта и начинается у Аристотеля развертывание темы прекрасного в собственном эстетическом значении.

В следующей, тринадцатой, книге «Метафизики» речь заходит о различии между благом и прекрасным, и в связи с этим – о математике. «Так как благое и прекрасное не одно и то же (первое всегда в действии, прекрасное же – и в неподвижном), то заблуж-

даются те, кто утверждает, что математика ничего не говорит о прекрасном или благом. На самом деле она говорит, прежде всего, о нем и выявляет его. Ведь если она не называет по имени, а выявляет его свойства и соотношения, то это не значит, что она не говорит о нем. А важнейшие виды прекрасного – это слаженность и определенность, математика больше всего и выявляет именно их. И так как именно они (я имею в виду, например, слаженность и определенность) оказываются причиной многого, то ясно, что математика может некоторым образом говорить и о такого рода причине – о причине в смысле прекрасного» (1078a, 30 – 1078b, 5; I, 326–327).

Таким образом, благо и прекрасное, несмотря на их единство, могут быть разграничены по онтологическим основаниям: благо – всегда «в деянии», т. е. в движении, в активном осуществлении, а прекрасное бывает и «в вещах неподвижных». В принципиальном плане это различие обосновано еще в седьмой книге: «...Необходимо, чтобы были тождественны благо и бытие благом, прекрасное и бытие прекрасным, а равно все то, что обозначается не одно через другое, а как существующее само по себе и первично» (1031b, 10–15; I, 196). Иначе говоря, и благо, и прекрасное должны существовать как безотносительные к чему бы то ни было («первичные»), самостоятельные виды бытия.

Но что это за «неподвижные вещи», в которых, в отличие от блага, может присутствовать (и всегда присутствует) прекрасное? Прежде всего, в качестве «неподвижной вещи» выступает сам аристотелевский бог – космический Ум, Перводвигатель, который движет все, оставаясь неподвижным. Но, кроме того, *«верно также вообще сказать, что существуют математические предметы»* (курсив наш. – Н. Б.) и что они именно такие, как о них говорят математики» (1077b, 30–35; I, 325). Эти «математические предметы» и являются по преимуществу «неподвижными вещами». Прекрасное, прежде всего остального, заключено в них – в числах и чистых геометрических формах. Именно здесь обнаруживаются первичные основания «слаженности, соразмерности и определенности» (и потому математика всегда «говорит о прекрасном»).

Следует подчеркнуть, что если прекрасное содержится в числах, то, значит, оно есть и в самих вещах, потому что число – первичное структурное выражение сущности – не обладает самостоятельным существованием, как, например, числа пифагорейцев или идеи Платона. «Исследователь чисел и геометр, – пишет Аристотель, – полагает отдельно то, что отдельно не существует» (1078a, 20–25; I, 326). Отсюда ясно, что прекрасное в материальном мире всегда есть более или менее отчетливое проявление числовой структуры – мерность, пропорциональность, зримая гармоничность. Но отсюда же, вероятно, должно следовать и то, что поскольку ни число, ни все эти, взятые сами по себе показатели структурности не могут существовать «отдельно» от движущегося и деятельно осуществляющегося, то в реальном (целостном) восприятии прекрасное и благо тоже друг от друга не обособлены. Иными словами, то, что прекрасно, всегда является также и благом.

По определению, предложенному в рассуждении о «математических предметах», «важнейшие виды прекрасного – слаженность и определенность». В «Поэтике» этот тезис конкретизирован: «прекрасное – и живое существо, и всякая вещь, которая состоит из частей, – не только должно эти части иметь в порядке, но и объем должно иметь не случайный (так как прекрасное состоит в величине и порядке)» (1450b, 35–40; IV, 654). Порядок – это гармония, согласие разнородных элементов в единстве целого. Что же касается величины, то под нею имеется в виду просто количественный объем. Интересно, что «не может быть прекрасно ни слишком малое животное, ибо при рассмотрении его в неощутимо малое время все его черты сливаются, ни слишком большое, например, в 10 тысяч стадий, ибо рассмотрение его совершается не сразу, а единство его и цельность ускользают из поля зрения рассматривающих». Так что «прекрасное животное или тело должно иметь величину удобообозримую» (1450b, 35 – 1451a, 5; там же).

Здесь Аристотель неявным образом указывает на то, что восприятие прекрасного должно быть столь же целостным, как и само прекрасное. Поскольку это восприятие по своей природе чувственно (в данном случае говорится о зрении, но то же можно отнести

и к слуху), то оно не предполагает деления на отдельные временные моменты с последующим их суммированием (как бывает при размышлении или при созерцании уже не собственно эстетическом, а художественном). Поэтому для него важна непрерывность, а если говорить именно о зрительном восприятии, то – одномоментная данность объекта как целого. Но так как зримость (вообще – чувственная различимость) гармонии требует отчетливой выраженности не только целого, но также и всех его частей, то прекрасный объект должен быть соразмерен по величине тому, кто его созерцает. В этом смысле эталонной мерой прекрасного может быть только человеческое тело, а в известной степени – и человек вообще, его физические свойства, психические качества, познавательные возможности и т. п. По словам В. Ф. Асмуса, для эстетики Аристотеля «эстетический предмет <...> есть в первую очередь подобие организма, аналог гармоничного и пропорционально сложенного человеческого тела»⁶.

Мы не находим у Аристотеля подробной характеристики родовых свойств эстетического переживания. По всей видимости, философ не ставил перед собой такой задачи. Но, без сомнения, он имел достаточно ясное представление о том, чем восприятие прекрасного отличается от любого другого чувственного состояния. Возьмем несколько высказываний из третьей книги трактата «Евдемова этика».

Говоря о разных видах «необузданности» и «невоздержанности», Аристотель замечает: «Что же касается удовольствий от созерцания, слушания или обоняния, никто не зовется необузданным, даже если переусердствует в них, подобные прегрешения мы, если и порицаем, то не как постыдные, да и вообще там, где нельзя говорить о воздержных или невоздержных, не бывает также ни необузданных, ни целомудренных» (1231a, 25)⁷. Упомянутые здесь удовольствия, именно потому, что они никогда не могут быть чрезмерными и, соответственно, никем не считаются «постыдными»,

⁶ Асмус В. Ф. Эстетика Аристотеля. М., 2011. С. 21.

⁷ Аристотель. Евдемова этика / пер. Т. В. Васильевой, Т. А. Миллер, М. А. Солоповой. М., 2005. С. 89.

есть, конечно, удовольствия, связанные с восприятием эстетических объектов. Перефразируя это положение, мы можем сказать, что эстетическое переживание, по Аристотелю, это «удовольствие от созерцания, слушания и обоняния», не имеющее отношения к чему-либо внешнему и вполне «нейтральное» в нравственном смысле. Отметим попутно, что такая точка зрения встречается еще в платоновском «Горгии»: «Начнем к примеру с прекрасных тел: ты ведь зовешь их прекрасными либо сообразно пользе, смотря по тому, на что каждое из них пригодно, *либо сообразно некоему удовольствию, если тело доставляет радость, когда на него смотрят?* (курсив наш. – Н. Б.)» (474d; I, 511).

Второе высказывание из «Евдемовой этики» приведем просто в порядке дополнения к первому: «...Никто не целомудрен в удовольствии от созерцания красивого (если сюда не примешивается вожделение или любовная страсть) или в огорчении от чего-то постыдного, равно как в слушании чего-то гармонического или негармонического, либо еще в обонянии благовония или же неблагоприятия. К тому же и необузданным никто не именуется оттого, что он претерпевает или не претерпевает безразлично что. Ведь ежели кто-то, созерцая прекрасную статую или прекрасного коня, или человека, либо слушая поющего, проникнется желанием не есть, пить, тешиться любовью, а лишь созерцать прекрасное или слушать поющих, он никогда не прослышет необузданным, равно как и прельщаемый Сиренами» (1230b, 30–35)⁸. Интересно, что в другом трактате, «Большая этика», с переживанием прекрасного, почти в духе Платона, связывается некая неразрушительная (и потому не подлежащая осуждению) страсть: «Сначала должен возникнуть какой-то неосмысленный порыв к прекрасному – как это и бывает, – а затем уже разум произносит приговор и судит» (1206b, 15–20; IV, 357).

Еще один тезис из той же главы «Евдемовой этики» позволяет утверждать, что, по мнению Аристотеля, способность к эстетическому переживанию свойственна только человеку. «Ведь звери,

⁸ Аристотель. Евдемова этика. С. 87.

как кажется, почти все и равным образом не чувствительны к приятному, которое воспринимается посредством прочих ощущений, например, к ощущению гармонического или красоты. Нет сколько-нибудь достойных упоминания проявлений того, чтобы животные что-то испытывали от самого по себе созерцания прекрасного или от слушания гармонического – разве что случится какое-нибудь чудо. Это же относится к приятным и неприятным запахам, при том что все чувства у них гораздо острее наших» (1231a, 5–10)⁹. Эта, как будто самоочевидная, мысль указывает на одно важное обстоятельство: если чувства у животных «острее», чем у людей, но при этом животные не способны наслаждаться красотой, то, значит, сама эта способность определяется не остротой чувств и, может быть, вовсе не заданными природой свойствами чувственности, а факторами иного порядка (например, воспитанием, общим уровнем культуры, тем, что мы сейчас называем «нормами вкуса», и т. п.), о которых Аристотель здесь не говорит, но значимость которых, скорее всего, подразумевает¹⁰.

В связи с этим уместно вспомнить начало первой книги «Метафизики», где, в частности, говорится о том, что «способностью к чувственным восприятиям животные наделены от природы, и на почве чувственного восприятия у одних не возникает память, а у других возникает» (980a, 25; I, 65), но даже у тех из них, кто обладает памятью, осмысленного опыта нет. Что же касается «человеческого рода», который пользуется не только чувствами, но «также искусством и рассуждениями», то у него «многие воспоминания об одном и том же приобретают значение одного опыта» (980b, 25; там же). Именно в *опыте*, отсутствующем у животных, Аристотель и усматривает те силы, которые формируют и развивают человеческие способности, в том числе способность к эстетическому переживанию.

⁹ Аристотель. Евдемова этика. С. 88.

¹⁰ См. также краткую характеристику особенностей эстетического переживания по Аристотелю в кн.: Татаркевич В. Античная эстетика. М., 1977. С. 155.

4.2. Отличие искусства от других видов деятельности

Нужно заметить, что, подобно Платону, Аристотель относит к искусству не только художественное творчество, но также и ремесленную, и научную деятельность. Во второй книге «Физики» он объясняет различие между тем, что существует «по природе», и тем, что существует «в силу иных причин». Первое «имеет в самом себе начало движения и покоя, будь то в отношении места, увеличения и уменьшения или качественного изменения» (192b, 10–15; III, 82). Второе «не имеет в самом себе начала его изготовления, но это начало находится либо в другом и вовне (например, у дома и всякого другого творения рук человеческих), либо же в них, но не в них самих по себе, а когда по совпадению они становятся причиной для самих себя» (192b, 25–35; III, 82–83). Очевидно, из вещей второго типа «искусственными» (т. е. не созданными природой) могут называться те, возникновение и жизненная сила которых заключены не в них, а в сознании человека. По словам Джорджо Агамбена, «о вещах этой второй категории греки сказали бы: они входят в существование *ὑπὸ τέχνης*, возникают из техники, из мастерства, и *τέχνη* – это имя, обозначающее одновременно и работу ремесленника, который делает вазу, и творчество художника, который ваяет статую или пишет поэму»¹¹.

Однако все ли из того, что «не имеет в себе начала своего изготовления», будет, по Аристотелю, произведением искусства? В упомянутой выше начальной главе «Метафизики» сказано: «...опыт есть знание единичного, а искусство – знание общего» (981a, 15–20; I, 66). И далее: «...Мы полагаем, что знание и понимание относятся больше к искусству, чем к опыту, и считаем владеющих каким-то искусством более мудрыми, чем имеющих опыт, ибо мудрость у каждого больше зависит от знания, и это потому, что первые знают причину, а вторые нет» (981a, 25–30; там же). Таким образом, оказывается, что аристотелевское *technē* включает

¹¹ Agamben G. The Man Without Content. Standford, 1999. P. 60.

в себя два разных вида деятельности и, соответственно, два класса вещей: это либо продукты опыта, либо произведения искусства. Опыт, хотя он и представляет собой некоторое обобщение единичного, не требует знания общих начал. Искусство же есть «совмещение общего и единичного», т. е. такая деятельность, для которой единичное «имеет значение не само по себе, но – лишь в свете своей соотнесенности со своим общим»¹². При сопоставлении с искусством опыт выступает как ремесленная практика, основанная, выражаясь в современной манере, на сугубо «техническом» навыке. «...Ремесленники подобны некоторым неодушевленным предметам: хотя они и делают то или другое, но делают это, сами того не зная (как, например, огонь, который жжет); неодушевленные предметы в каждом таком случае действуют в силу своей природы, а ремесленники – по привычке» (981b, 5; там же). Для сравнения приведем суждение из трактата «Политика»: «Ремесленник, занимающийся низким ремеслом, находится в состоянии некоего ограниченного рабства; раб является таковым уже по природе, но не сапожник, ни какой-либо другой ремесленник не бывают таковыми по природе» (1260b, 1–5; IV, 401).

Итак, искусство – это деятельность, исходящая из «знания общего» и этим отличающаяся от ремесла. В данном случае под искусством можно понимать как художественное творчество (искусство в узком смысле), так и науку. Однако Аристотель разграничивает и эти понятия. В шестой книге «Никомаховой этики» «научность» определяется как «доказывающий, аподиктический склад (души. – *Н. Б.*)» (1139b, 30–35; IV, 175), а о предмете научного знания говорится: это «то, что существует с необходимостью, а значит, вечно» (1139b, 20–25; там же). Подобно науке, искусство «причастно суждению» (мышлению, постигающему сущность), но в отличие от нее оно устремлено не к созерцанию, а к творчеству. Отсюда такое определение: «...Искусство и искусность – это некий причастный истинному суждению склад души, предполагающий творчество» (1140a, 20–25; IV, 176).

¹² Лосев А. Ф. История античной эстетики. [Т. 4]: Аристотель и поздняя классика. С. 402.

Ремесленник создает новую вещь, не зная ни причин ее возникновения, ни принципов ее существования. При этом он, конечно, следует определенной технологической «программе», но, на взгляд Аристотеля, работу свою выполняет как бы механически, «по привычке». Художник же (тот, кто «искусен») «разумеем, как возникает нечто из вещей, могущих быть и не быть и чье начало в творце, а не в творимом» (1140а, 10–15; там же). Под «разумением» в данном случае предполагается *понимание* закона (принципа) возникновения творимой вещи. Конечно, и ремесленник, и ученый тоже понимают, как появляются на свет предметы, находящиеся в области их ведения. Однако понимание ремесленника сводится лишь к усвоению внешнего порядка действий (поэтому он, строго говоря, ничего по-настоящему не понимает, не «разумеем»), а понимание ученого относится к тем вещам, которые возникают «с необходимостью» и существуют столь же необходимым образом (не могут не существовать). Что касается творческого «разумения», то оно обращено к тому, что исходит «из вещей, могущих быть и не быть», т. е. из вещей, в значительной мере случайных: «Случай и искусство... в каком-то смысле имеют дело с одним и тем же; по слову Агафона: “Искусству случай мил, искусство – случаю”» (1140а, 15–20; там же). Действительно, «начало» произведений, творимых художником, определяется его волей – оно «в творце, а не в творимом». Поэтому искусство создает вещи, зависимые больше от «случая», чем от необходимости. «Разумение» того, «как возникает нечто» из этих вещей, есть, таким образом, понимание метода порождения случайного, или, правильнее, *возможного*, т. е. не обязательно существующего, но в принципе способного существовать. Значит ли это, что художник имеет дело с вещами фантастическими, далекими от всякой реальности, и что «разумеемое» им относится лишь к принципам их осуществления (воплощения)? Нет, потому что искусство – это такой «склад души», который «причастен истинному суждению» («в противоположность ему есть склад души, предполагающий творчество, но не причастный истинному суждению» (1140а, 20–25; там же), и он, по Аристотелю, искусством не является). Истинное суждение –

это знание, основанное не на произвольном мнении, а на разумном постижении сущностей. Именно поэтому произведения искусства – вещи, «могущие быть и не быть», – случайны только по сравнению с тем, что существует в силу необходимости, но вовсе не по отношению к общему порядку бытия¹³.

Одним из текстов, на которые Аристотель мог ориентироваться как на пример обособления творчества от деятельности иного рода, является, несомненно, «Пир» Платона: «Ты знаешь, творчество – понятие широкое. Все, что вызывает переход из небытия в бытие, – творчество, и, следовательно, создание любых произведений искусства и ремесла можно назвать творчеством, а всех создателей их – творцами. <...> Однако... ты знаешь, что они не называются творцами, а именуются иначе, ибо из всех видов творчества выделена одна область – область музыки и стихотворных размеров, к которой и принято относить наименование “творчество”. Творчеством остается только она, а творцами-поэтами – только те, кто ей причастен» (205c–d; II, 115). Как мы видели, Аристотель, не просто принимает эту точку зрения, но и дает гораздо более основательную, чем у Платона, характеристику различий между творчеством и ремесленной практикой (кроме того, он относит к сфере творчества, наряду с «мусическими» искусствами, еще и скульптуру, которая для Платона – не более чем вид ремесла). Нужно заметить, что в греческих текстах понятие «творчество» обычно обозначается термином *ποίησις*. Основное значение этого слова – «делание», «созидание», «производство». Джорджо Агамбен показывает, что, согласно Аристотелю, «творчество как *ποίησις* всегда имеет характер утверждения (чего-либо. – Н. Б.) в форме, ибо переход из небытия в бытие означает обретение формы, и именно в форме и через форму что-либо созданное входит

¹³ А. Ф. Лосев так характеризует эти вещи: «То, что изображается в художественном произведении в буквальном смысле, вовсе не существует на деле, но то, что здесь изображено, заряжено действительностью, является тем, что задано для действительности, и фактически, когда угодно и сколько угодно может быть и не только задано, но и просто дано» (Лосев А. Ф. История античной эстетики. [Т. 4] : Аристотель и поздняя классика. С. 410).

в существование»¹⁴. Таков общий принцип *поэзиса*, разделяемый, очевидно, любой античной философией искусства. Но в чем состоит особенность аристотелевского понимания этого принципа? В каком отношении ко всем остальным вещам находится создаваемая *поэзисом* форма? В какой мере его произведения оказываются существующими? Мы сможем ответить на эти вопросы, если обратимся к одному из важнейших разделов аристотелевской эстетики – учению о подражании.

4.3. Учение о подражании и сущность художественного творчества

«Эстетика Аристотеля, – пишет В. Ф. Асмус, – принципиально антинатуралистична. Рассматривая искусство не столько как сумму созданных художником вещей, сколько как специфическое творчество общественного человека, Аристотель находит в искусстве нечто неизмеримо большее, чем простое натуралистическое *повторение* природы»¹⁵. В самом деле, по Аристотелю, основной метод художественного творчества – подражание, мимесис – не есть «безыдейное», буквальное, непричастное истинному бытию воспроизведение реальности, о каком, например, идет речь в платоновском «Государстве». В начале трактата «Поэтика» сказано: «Сочинение эпоса, трагедий, а также комедий и дифирамбов, равно как и большая часть авлетики с кифаристикой, – все это в целом не что иное, как подражания; различаются они между собой трояко: или разными средствами подражания, или разными его предметами, или разными, нетождественными, способами» (1447a, 15; IV, 646). Подражание, о котором здесь говорится, не сводится к копированию вещей, событий или поступков. Отличается оно и от того заимствования традиций и способов организации жизни, о котором Аристотель пишет, например, в «Политике»: «Вероятно... лакедемонское государственное устройство во многих своих частях явилось подражанием критскому» (1272b, 20–25; IV, 434).

¹⁴ Agamben G. The Man Without Content. P. 60.

Мы уже видели, что искусство, наряду с наукой, есть «знание общего», деятельность, основанная на обобщении. Возьмем такое высказывание: «Появляется... искусство тогда, когда на основе приобретенных на опыте мыслей образуется один общий взгляд на сходные предметы» («Метафизика», 981a, 5–10; I, 65–66). Если художник изображает какой-то из этих «сходных предметов», будет ли он подражать предмету как таковому, взятому вне связи с другими, ему подобными? Очевидно, такое подражание не требовало бы сведения разных данностей опыта к одному «общему взгляду», и ни в каком «знании общего» художник бы при этом не нуждался. Аристотель полагает, что, воссоздавая образ предмета, произведение искусства подражает ему не напрямую, а как бы сквозь призму его сущности – того, что включает в себе его общий смысл и сближает его с явлениями, близкими по природе. Так, например, картины, написанные художниками, отличаются от картин природы «тем, что в них объединено то, что было рассеянным по разным местам» («Политика», 1291b, 10–15; IV, 464). Так же и поэт содержание создаваемой им драмы «должен представлять сперва в общем виде, а уже потом наполнять вставками и распространять» («Поэтика», 1455a, 35; IV, 661).

Таким образом, аристотелевское подражание вовсе не есть простое воспроизведение единичных явлений. Более того, сами по себе явления для него не цель, а только средство, как, например, в трагедии характеры персонажей есть средство для выявления главного – действия (см.: «Поэтика», 1459a, 15 – 1459b, 5; IV, 652–653). Миметический образ создается путем воплощения идеальной сущности (прообразующей формы), или, иначе, чувственно воспринимаемый объект репрезентируется за счет наделения предметным обликом того, что доступно только мысленному созерцанию¹⁶.

¹⁵ Асмус В. Ф. Эстетика Аристотеля. С. 28.

¹⁶ По замечанию М. Ямпольского, «это, конечно, прямой выпад против Платона», для которого подражание в искусстве ограничено областью зримого, эмпирически данного (Ямпольский М. Ткач и визионер: очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М., 2007. С. 62).

Не столько сам объект, сколько его сущность оказывается истинным предметом подражания. Образ, создаваемый при этом, приобретает более высокую меру осмысленности (по Аристотелю, обобщенности, выраженности «общего») и, соответственно, более весомый онтологический статус, чем его «оригинал» – явление природы, характер, то или иное событие. Как сказано в «Политике», «всякое искусство... имеет целью восполнить то, чего недостает от природы» (1337a, 1–5; IV, 627).

В связи с этим можно привести и знаменитое положение из девятой главы «Поэтики», свидетельствующее о том, что произведение искусства превосходит не только природные вещи, но также и деятельность, напрямую не сопряженную с созерцанием «общего»: «...Задача поэта – говорить не о том, что было, а о том, что могло бы быть в силу вероятности или необходимости. Ибо историк и поэт различаются не тем, что один пишет стихами, а другой прозою... нет, различаются они тем, что один говорит о том, что было, а другой – о том, что могло бы быть. Поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории, ибо поэзия больше говорит об общем, история – о единичном» (1451a, 35–40 – 1451b, 1–5; IV, 655). «То, что могло бы быть» в данном случае означает: то, что *возможно* с точки зрения общего смысла («эйдоса», идеи) изображаемого объекта. Между «возможным» и «общим» здесь устанавливается прочная связь: «Общее есть то, что по необходимости или вероятности такому-то характеру подобает говорить или делать то-то; это и стремится показать поэзия, давая героям вымышленные имена» (1451b, 5–10; там же). На подражании «общему» основывается та особая реальность искусства, которую мы вслед за А. Ф. Лосевым можем определить как «возможную»¹⁷, т. е. представляющую тот или иной предмет в ситуациях хотя и гипотетических, но все же закономерно обусловленных его сущностью.

¹⁷ См.: Лосев А. Ф. История античной эстетики. [Т. 4] : Аристотель и поздняя классика. С. 410–411.

В качестве иллюстрации к этим положениям процитируем одно стихотворение Вяч. Иванова:

Вы, чьи резец, палитра, лира –
Единых муз одна семья,
Вы нас уводите от мира
В соседство инобытия.

И чем случайней отражает
Кристалл искусства лик земной,
Тем явственней нас поражает
В нем жизнь иная, свет иной.

И про себя даемся диву,
Что не заметили досель,
Как ветерок ласкает ниву
И зелена под ветром ель¹⁸.

Здесь «инобытие» – не что иное, как явленность жизни в аспекте ее неизменных сущностных начал, в принципе сопоставимых с аристотелевскими «формами». Искусство позволяет прикоснуться к этим началам – к идеальным основаниям вещей, к тому пределу их становления, в свете которого они предстают как бы уже «свершившимися», достигшими полноты бытия (или, как мог бы сказать Аристотель, объединившими в одном образе все возможные свои состояния). Мы, конечно, хорошо знакомы с этими вещами, они для нас привычны и обыденны. Но в искусстве мы можем их впервые по-настоящему увидеть, потому что оно задает нашему взгляду единственный в своем роде и, кажется, никакой иной деятельности недоступный ракурс эйдетически-целостного видения. «Уводя» нас от мира, оно *тем самым* к миру приближает.

Итак, искусство есть подражание «общему». Однако этим «общим» занимается и наука. В чем особенность его художественного постижения? Искусство, как и наука, принадлежит к области «чистого» разума, созерцающего явления вне связи с какими-либо практическими потребностями. Но если наука (прежде всего, философия) – это созерцание чистого бытия, того, что всегда

¹⁸ Иванов В. И. Собр. соч. : в 4 т. Брюссель, 1979. Т. 3. С. 643.

и неизменно есть, то искусство – это созерцание динамического бытия, т. е. становления, воспринятого, выражаясь по-аристотелевски, в *энтелехийном* аспекте. Энтелехия (греч. «осуществленность») – та же сущность (форма), но только рассмотренная в качестве причины и цели явления, данных одновременно – как идеальный образ этого явления, содержащий его в себе сразу, целиком, со всеми его возможными состояниями, и не просто в «чистой» потенции, а в динамической направленности на осуществление. Понятие энтелехии тесно смыкается с другим понятием философии Аристотеля – «энергейя». Агамбен так объясняет их близость: «Для Аристотеля приведение чего-либо к существованию, достигаемое посредством ποιήσις, – будь это вещь, ἀρχή (начало, исток¹⁹. – Н. Б.) которой заключена в человеке, или вещь, существующая по природе, – имеет характер ἐνέργεια. Это слово обычно переводят как “актуальная реальность”, по контрасту с “потенциальностью”, но такой перевод как бы приглушает его оригинальное звучание. Уточняя смысл этого понятия, Аристотель использует изобретенный им термин ἐντελέχεια. То, что входит в существование и присутствует, собирая себя... в форме, в которой обретает свою полноту, свою завершенность, то, что ἐν τέλει ἔχει, т. е. имеет в себе самом свою цель, свой предел, – обладает качеством ἐνέργεια. Ενέργεια, таким образом, означает бытие-в-осуществлении, в производстве, ἐν ἔργον, так как осуществляемое, производимое, ἔργον, есть именно *энтелехия* – то, что входит в существование и длится посредством собирания себя в своей форме»²⁰.

Сфера энтелехии – это сфера осуществления «эйдоса» явления в его (явления) материальном существовании. А художественный образ, возникающий на основе подражания энтелехийному про-

¹⁹ У Хайдеггера мы находим такое толкование этого термина: «В большинстве случаев греки слышали в этом слове нечто двойственное: во-первых, ἀρχή разумет то, от чего нечто берет свой исход и свое начало, во-вторых же, то, что в то же время, как этот исход и начало, берет верх над тем другим, что от него исходит, и, таким образом, держит это другое, а тем самым над ним господствует, начальствует. Αρχή означает одновременно начало и господство» (*Хайдеггер М.* О существе и понятии φύσις. Аристотель. Физика, В I / пер. Т. В. Васильевой. М., 1995. С. 36–37).

²⁰ *Agamben G.* The Man Without Content. P. 64–65.

образу, – такая структура, которая позволяет видеть, как реализуется заданная этим прообразом возможность бытия, как она становится действительностью, воплощаясь в художественной форме – «собственном конечном пределе». Образ «энергиен» в том смысле, что он, если воспользоваться определением Агамбена, представляет собой «бытие-в-осуществлении», наглядность актуализации возможного. В нем всегда имеет место некий зазор между «тем, что есть» и «тем, что может быть», обычно именуемый «недосказанностью», «незавершенностью». И наличие такого зазора, свободного горизонта, часто вызывает у нас ощущение алогической подвижности, недостаточной предсказуемости образа, характерное в общем и целом для непосредственного восприятия явлений жизни. Однако от этих последних образ отличается тем, что в нем, помимо спонтанного и самопроизвольного, есть еще более или менее ясно ощущаемая энтелехийная цельность – та идеальная «собранность» всех возможных состояний, с которой зримо соотнесен каждый элемент художественной структуры. Отсюда утверждаемое Аристотелем превосходство произведений искусства над созданиями природы. Отсюда же – впечатление несравнимо большей, чем в природном (и вообще – нехудожественном) мире, полноты и целостности жизни, как, например, в приведенном выше стихотворении Вяч. Иванова или в следующих строках из лермонтовского «Портрета»:

...Смотри: лицо как будто отошло
От полотна, – и бледное чело
Лишь потому не страшно для очей,
Что нам известно: не гроза страстей
Ему дала болезненный тот цвет,
И что в груди сей чувств и сердца нет.
О боже, сколько я видал людей,
Ничтожных – пред картиною моей,
Душа которых менее жила,
Чем обещает вид сего чела²¹.

Какую функцию выполняет подражание в искусстве? В чем его ценность? В четвертой главе «Поэтики» Аристотель пишет:

²¹ Лермонтов М. Ю. Соч. : в 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 99.

«...люди тем... и отличаются от остальных существ, что склоннее всех к подражанию... и результаты подражания всем доставляют удовольствие; доказательство этому – факты: на что нам неприятно смотреть в действительности, на то мы с удовольствием смотрим в самых точных изображениях, например, на облики гнуснейших животных и на трупы» (1448b, 5–10; IV, 648–649). Далее отмечается, что удовольствие это связано с «познаванием», ибо оно – «приятнейшее дело не только для философов, но равным образом и для прочих людей, только последние причастны ему в меньшей степени» (1448b, 10–15; IV, 649). Можно полагать, что такого рода «познавание» самим Аристотелем расценивается как некоторое *узнавание* предмета – уже известного или увиденного впервые, – узнавание, показывающее, «что есть что, например: “Вот это такой-то!”» (1448b, 15–20; там же). Удовольствие, которое мы получаем при этом, не является эстетически «самоценным», но оно, несомненно, сильнее акцентировано, чем при каком-то ином познании. Показательно, что при созерцании произведений искусства возможны и такие случаи, когда узнавание отсутствует, а удовольствие есть (правда, здесь оно напрямую не связано с подражанием): «...если же изображенного не случалось видеть прежде, то удовольствие бывает не от подражания, а от отделки, краски и тому подобных причин» (1448b, 15–20; там же)²². Позже, говорит Аристотель, из первоначальных «импровизаций» возникает поэзия (как вид искусства, но в известной мере и как порождающая модель всего искусства в целом), и тогда уже окончательно складывается новый тип опыта, в рамках которого узнавание миметически отображенной реальности неизменно сопровождается чувством удовольствия. Думается, именно удовольствием, понятым в качестве неотменимого эффекта художественного познания, и обусловлена, по Аристотелю, ценность мимесиса.

²² Ср. у Стивена Хеливелла: «Без узнавания миметическое произведение – именно как репрезентация возможной реальности – не воспринимается, не может доставлять удовольствие, хотя, с другой стороны, источником удовольствия могут быть и его (произведения) отдельные материальные аспекты» (*Halliwel S. Aristotle's Poetics. Chicago, 1998. P. 74*).

В порядке обобщения приведем следующее определение А. Ф. Лосева: «...Подражание есть творчество, к которому человек склонен по своей природе и тем самым специфически отличается от прочих живых существ и в силу этого приобретает свои первые познания. Это творчество, доставляющее ему удовольствие от мыслительно комбинирующего и обобщающего созерцания воспроизведенного предмета как нейтрально-бытийного (т. е., в терминологии А. Ф. Лосева, “возможного”. – Н. Б.) прообраза»²³.

По Аристотелю, произведение искусства есть такое взаимодействие творческой энергии, миметического видения (схваченного в замысле прообраза) и материальной предметности («материала»), целью которого является создание целостной, прочно удерживаемой в фокусе авторской мысли, но при этом онтологически самостоятельной смысловой структуры²⁴. Эта самостоятельность обусловлена тем, что произведение не просто копирует свой идеальный прообраз, но в известном смысле включает его в себе, точнее, сохраняет с ним (и также с той концепцией, в свете которой он осмыслен художником) непрерывную связь.

Вновь обратимся к Джорджо Агамбену: «С момента возникновения эстетики особый статус произведений искусства среди тех вещей, которые не содержат в себе самих свою *ἀρχή*, определяется понятием оригинальности, самобытности. Что такое оригинальность? Когда мы говорим, что произведение искусства самобытно (или подлинно, аутентично), мы не просто имеем в виду, что оно уникально, т. е. не похоже на другие вещи. Самобытность означает близость к истоку (*proximity to the origin*). Произведение самобытно, потому что оно находится в специфическом отношении

²³ Лосев А. Ф. Поздняя классика. Аристотель // История эстетической мысли : в 6 т. М., 1985. Т. 1. С. 203.

²⁴ А. Ф. Лосев подчеркивает, что одним из новшеств, внесенных Аристотелем в европейскую эстетику, явилось представление об *автономности* искусства: «...автономности его внутренних законов, автономности эстетического и художественного переживания и полной свободы всей этой сферы и от логики, и от этики, и от науки о природе. Подражание, о котором учит Аристотель, есть не только сущность искусства, но и такая его сущность, которая делает его вполне автономной сферой человеческого творчества» (Лосев А. Ф. История античной эстетики. [Т. 4] : Аристотель и поздняя классика. С. 461).

к своему истоку, к своей *ἀρχή* (форме), – в том смысле, что не просто изводится из нее и уподобляется ей, но всегда сохраняет с нею близость. Иными словами, оригинальность, самобытность – это такая ситуация, когда произведение искусства... поддерживает со своим формальным принципом²⁵ отношение близости, не допускающей, чтобы само его вхождение в существование было репродуцируемым, повторяемым, ибо его форма созидает себя посредством совершенно неповторимого акта художественного творения»²⁶.

Значит, с одной стороны, произведение искусства есть то, исток чего, как полагает Аристотель, заключен «в творце, а не в творимом», а с другой – оно никогда не отчуждается от своего «формального принципа» и поддерживает «близость» с ним через замысел художника, но без участия последнего, самостоятельно. У него как бы «срединная» позиция – между миром объективных вещей и индивидуальным сознанием, а в ином аспекте – между материальным подобием сущности и самой сущностью²⁷. Оно и принадлежит сознанию художника, и не принадлежит ему, имеет свой исток «в творце», подобно любой вещи из сферы *techné*, и одновременно – в себе самом (по автономной «близости» к своему бытийному началу), подобно природным вещам. В этом смысле мимесис действительно не просто имитация чего-то уже существующего, а способ порождения вполне самостоятельной и самобытной, хотя, конечно, и совершенно особенной, жизни²⁸.

²⁵ Понятие «формальный» здесь используется в аристотелевском значении – «сущностный», связанный с сущностью.

²⁶ *Agamben G. The Man Without Content. P. 61.*

²⁷ А. Ф. Лосев в связи с этой «срединностью», с опорой на терминологию Аристотеля, говорит о «метаксю» (греч. ‘середина’) как основном принципе художественной формы: «Выражение, как проявление предметности вовне, не есть ни только предметность, ни только инаковость (смысл, “формальный принцип”. – Н. Б.). <...> Это есть и то, и другое. Это – середина между тем и другим, “метаксю” того и другого» (*Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 52*).

²⁸ Ср. у Г.-Г. Гадамера: «...Не следует... понимать мимесис как подражание чему-то, заранее известному; напротив, речь идет о том, что изображаемое приобретает тем самым чувственную полноту непосредственного присутствия» (*Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 303*).

Глава 5

ЭСТЕТИКА АРИСТОТЕЛЯ: УЧЕНИЕ О ВИДАХ ИСКУССТВА. ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ «ПОЭТИКИ»

5.1. Виды искусства

Насколько можно судить, четкая классификация искусств у Аристотеля отсутствует. «Вероятно, различие между поэзией, ораторским искусством, музыкой, танцами и отдельными изобразительными искусствами было для Аристотеля настолько очевидно, что он даже не находил нужным входить в глубокую разработку самой проблемы этих различий»¹. Отметим, что к художественной сфере философ относит скульптуру, которую в античности связывали в большей мере с ремеслом, чем с искусством (так, в «Никомаховой этике» о мудрости художников говорится на примере скульпторов Поликлета и Фидия – см.: 1141a, 10–15; IV, 178). Очевидно, он не считает искусством архитектуру и, судя по тому, что в начале «Поэтики» среди подражательных искусств упоминается только «часть авлетики и кифаристики», не относит к нему определенные виды музыки. Критерием признания той или иной деятельности искусством, вероятнее всего, является у Аристотеля подражание. Художественное творчество подражательно по определению, а те искусства, которые не используют миметический метод (например, уже упомянутая архитектура или медицина), не могут рассматриваться как «искусство» в точном смысле.

В. Ф. Асмус называет «примечательным» тот факт, что подражание «Аристотель распространяет... на искусство музыки и поэзии. И в этих искусствах он видит искусства подражательные»².

¹ Лосев А. Ф. История античной эстетики : [в 8 т.]. [Т. 4] : Аристотель и поздняя классика. Москва ; Харьков, 2000. С. 478.

² Асмус В. Ф. Эстетика Аристотеля. М., 2011. С. 12.

По Асмусу, идеальным примером подражательности для Аристотеля являются скульптура и живопись: «Воззрение это лежало в самом существе художественной культуры древних греков»³. Даже если это так, Аристотель либо не очень высоко оценивает изобразительные искусства, либо по какой-то причине не дает им подробного теоретического обоснования. Последнее, скорее всего, вытекает из первого. По наблюдению Н. В. Брагинской, «...Аристотель применяет слова *mimema*, *mimeisthai* к сфере живописи, но он привлекает пластические искусства для поясняющей аналогии, наряду с примерами из бытового обихода. Если платоновский Сократ постоянно вводит в своих сравнениях-примерах каких-то ослов, мулов, телят, то Аристотель в “Поэтике” с такой же настойчивостью, едва ли не систематичностью, обращается к примерам из живописи, вводя их словами: “например”, “подобно тому, как” и т. п.»⁴. В самом деле, в «Поэтике» живописцы и их произведения упоминаются чаще всего в порядке аналогии к тому или иному суждению. Ср., например: «...так и у живописцев: Полигнот изображал лучших, Павсон – худших, а Дионисий – таких, как мы» («Поэтика», 1448а, 5–10; IV, 647); «И вообще многие поэты относятся друг к другу, как среди живописцев Зевксид к Полигноту» (1450, 25–30; IV, 652); «А так как трагедия есть подражание людям лучшим, чем мы, то мы должны брать пример с хороших портретистов...» (1454, 5–10; IV, 662). В этих сравнениях важно не только то, что изображаемые предметы и способы создания образов у поэзии и живописи в чем-то похожи. Сравнить словесное с иконическим удобно, потому что иконическое наглядно и непосредственно демонстрирует подражательность как таковую, мимесис в его наиболее «чистом» и простом смысле. Здесь, указывает Н. В. Брагинская, «свою роль играет и обиходное значение слова *mimema*, которое сплошь и рядом обозначает в неспециализированных текстах (и надписях) статуи, посвященные изобра-

³ Асмус В. Ф. Эстетика Аристотеля. С. 12.

⁴ Брагинская Н. В. Из комментария к «Поэтике» Аристотеля: *rhythmos*, *mimesis*, *lexis* etc. // *Mathesis*: Из истории античной науки и философии. М., 1991. С. 96.

жения, пинаки». Мимета – «...схожий облик, даже призрак. ...Слово обозначает пластическую имитацию живого существа в “телесных” пространственных формах, так что призрак или статуя ничем не отличаются в этой “теории” от плясуна и актера: все они воспроизводят самими собой внешний облик другого существа»⁵. Значение *mimemata* можно придать и живописной картине, поскольку она, как и статуя, тоже воспроизводит «схожий облик». В этом смысле изобразительное искусство, без сомнения, миметично, и именно потому оно включается Аристотелем в число искусств. Как сказано в «Поэтике», «...поэт есть подражатель (*подобно живописцу или иному делателю изображений*) (курсив наш. – Н. Б.)» (1460b, 5–10; IV, 676). Однако и живопись, и скульптура подражают, главным образом, чему-то более или менее внешнему – либо свойствам облика, либо настроению, эмоциональному состоянию, тому или иному сильному чувству и т. п. Характеры или отдельные нравственные качества они не передают. В восьмой книге «Политики» говорится о том, что с помощью зрения «подобие нравственного состояния» может быть воспринято «лишь в незначительной степени»: «...рисунки и краски являются скорее внешними отображениями нравственных переживаний, поскольку последние отражаются на внешнем виде человека, охваченного возбуждением». Но здесь же подчеркивается, что «молодежи следует смотреть... на картины» тех художников, которые, подобно Полигноту, «умеют выразить нравственный характер изображенного лица» (1340a, 30–40; IV, 637).

Таким образом, скульптурную пластику и живопись Аристотель относит к разряду «изящных» (как их стали называть позднее) искусств, но только с определенной оговоркой: их ценность зависит от того, в какой мере доступный им мимесис подобен мимесису в искусствах «мусических» (подражанию внешнему облику, сколь бы точным оно ни было, философ не придает существенного значения). Иными словами, в *художественном* смысле они вторичны по отношению к поэзии и музыке, которые воспроизводят

⁵ Брагинская Н. В. Из комментария к «Поэтике» Аристотеля: *rhythmos*, *mimesis*, *lexis* etc. С. 96.

«нравственный характер изображенного лица» гораздо полнее и глубже. Согласно Полу Вудраффу, визуальные образы у Аристотеля – «не самостоятельный вид, а только средство подражания», но «хотя он и трактует мимесис красок и форм точно так же, как мимесис речи, ритма и мелодии, для него очевидно, что репрезентация разных объектов разными средствами, как правило, дает несходные миметические эффекты»⁶. Таково положение живописи и скульптуры: если они рассматриваются как виды искусства, то, значит, идеальной моделью мимесиса для них должен служить тот же тип подражания, что и в поэзии и музыке, но даже когда они руководствуются этой моделью, их произведения, если воспользоваться выражением Н. В. Брагинской, – вовсе не «полноценные мимематы этосов (нравов, нравственных свойств, шире – характеров. – Н. Б.)», а только «знаки этосов в той мере, в какой они обнаруживаются на облике человека»⁷.

Гораздо большее значение Аристотель придает *музыкально-му* искусству. Обсуждая вопрос о том, может ли музыка быть средством воспитания, он утверждает, что она относится «к числу очень приятных вещей» (1339b, 20; IV, 635), доставляет радость и, как «безвредная услада», «не только соответствует высшей цели, но и доставляет отдохновение». Поэтому она, несомненно, «должна служить предметом воспитания для молодежи» (1339b, 25–30; там же). Далее сказано: «Встречаются люди, для которых забава служит высшей целью: ведь эта цель, пожалуй, заключает в себе некое удовольствие; стремясь к этому удовольствию, люди принимают за него случайное наслаждение, потому что и оно имеет некоторое сходство с высшей целью человеческой деятельности. Ведь высшая цель предпочитается не ради того, что сулит благо в будущем; точно так же и упомянутые удовольствия не должны быть ради чего-либо, что еще предстоит в будущем, но ради того, что уже произошло, например, для отдохновения от трудов и облегчения горестей» (1339b, 30–40; IV, 636). Речь идет об удовольствии,

⁶ Woodruff P. Aristotle on Mimesis // Essays on Aristotle's «Poetics». Princeton, 1992. P. 80.

⁷ Брагинская Н. В. Из комментария к «Поэтике» Аристотеля. С. 96.

которое связано с «забавой», развлечением, игрой, – с тем, что не приносит очевидной практической или познавательной пользы. Одновременно это «безвредное», т. е. не развращающее, но, напротив, возвышающее удовольствие, сходное по своему ясному и гармоническому строю с «высшей целью» (по Аристотелю, видимо, счастьем). Собственно говоря, это такое удовольствие, которое мы теперь назвали бы «эстетическим».

Но Аристотель не сводит воздействие музыки к чистому удовольствию. Он пишет, что музыка «оказывает влияние на наши нравственные качества»: песни «наполняют наши души энтузиазмом, а энтузиазм есть возбуждение нравственной части души» (1340a, 5–10; там же). Кроме того, философ довольно высоко оценивает миметические возможности музыки: «Ритм и мелодия содержат в себе более всего приближающиеся к действительности отображения гнева и кротости, мужества и воздержности и всех противоположных им свойств, а также прочих нравственных качеств (это ясно из опыта: когда мы воспринимаем ухом ритм и мелодию, мы меняемся в душе)» (1340a, 18–25; IV, 636–637). С чем связана способность музыки отображать «нравственные качества», и даже не просто отображать, но и воздействовать так, чтобы слушающий ее переживал какие-то внутренние изменения? Прежде всего, отметим, что в основе музыки Аристотель, подобно большинству античных авторов, видит математическую гармонию: «Что такое созвучие? Числовое соотношение высоких и низких звуков. Почему созвучны высокое и низкое? Потому что высокое и низкое находятся в некотором числовом соотношении» («Вторая аналитика», 90a, 15–20; II, 316). Слушая музыку, мы приобщаемся к тому структурному порядку, который равным образом характерен и для космоса, и для души, поскольку и то, и другое построено на близких к «золотой середине» числовых пропорциях. Мелодия и ритм изоморфны гармонии самого бытия: душа потому и наслаждается ими, что находит в них, кроме прочего, нечто подобное своему собственному внутреннему строю. Но музыка – гармония подвижная и изменчивая, и ее звучание – это *течение* математически упорядоченного звукового потока. Если она чему-то подра-

жает, то именно текучему, становящемуся, и даже, как утверждает А. Ф. Лосев, становлению в чистом виде: «Чтобы понять специфику музыки, как ее изображает Аристотель, надо... отвлечься от всех вещей и тел, от всех предметов и существ и сосредоточиться только на их чистом становлении. Изображением этого становления, этой ничем не нарушаемой процессуальности, этого движения как такового как раз и занимается музыка»⁸. Совершенно очевидно, что жизнь души, со всеми ее текучими эмоциональными состояниями, переживаниями, впечатлениями, имеет сходное с музыкой строение. В трактате «Проблемы», автора которого обычно именуют Псевдо-Аристотелем, задается вопрос: «Почему ритмы и мелосы, которые суть звуки, могут походить на характеры, чего нет ни у вкусов, ни у цветов, ни у запахов?» Ответ такой: «Не потому ли, что они являются движениями и действиями? Но деятельность является этической и создает характер, однако ни вкусы, ни запахи, ни цвета ничего подобного не производят»⁹. Значит, музыкальное подражание душевным свойствам и в целом «характерам» обусловлено подвижностью и «этической» действительностью музыки, которая (это важно отметить) несет в себе, наряду с образом чистого движения (становления), еще и начало структурной упорядоченности, присущей любому душевному складу¹⁰. При слушании музыки мы как бы узнаем тот или иной характер по его общему «звучанию» либо то или иное «нравственное качество» по присущей ему «тональности» и силе проявле-

⁸ Лосев А. Ф. История античной эстетики. [Т. 4] : Аристотель и поздняя классика. С. 630.

⁹ Аристотелевский корпус. Музыкальные проблемы // Афонасин Е. В., Афонасина А. С., Щетников А. И. ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΕΧΝΗ: Очерки истории античной музыки. СПб., 2015. С. 83–84.

¹⁰ Для современного человека прямое соединение музыкальных «движений и действий» со сферой этического выглядит странно и непривычно. Но для Аристотеля (и для античной классики в целом) оно вполне закономерно. «...Аристотель с большим трудом отличал музыкальную процессуальность от моральной или, как мы теперь сказали бы, ценностных настроений и переживаний человека. <...> Здесь, пожалуй, Аристотель не вышел еще за пределы античного смешения искусства и морали» (Лосев А. Ф. История античной эстетики. [Т. 4] : Аристотель и поздняя классика. С. 635).

ния. Однако о каком изменении, совершающемся при этом в душе, говорит Аристотель? По мнению шведского эстетика Ёрана Сьорбома, узнавание само по себе уже является изменением – переходом от «непохожего» к «похожему», установлением миметического сходства (в этом акте, как и во всяком новом состоянии, душа, конечно, должна отличаться от себя прежней). Но, с другой стороны, у Аристотеля «перемена описывается как изменение этого – характера или ситуации», и поэтому «естественно предположить, что характер, отображаемый музыкальным произведением, “впечатывается” в слушающего или, по крайней мере, как-то уподобляет его себе»¹¹.

В том же разделе псевдоаристотелевских «Проблем» встречается и такой вопрос: «Почему ритм, мелодия и подлинные созвучия радуют всех?» Ответ: «Не потому ли, что мы по природе радуемся природным движениям? <...> Разным мелосам мы радуемся в силу привычки. Ритму же мы радуемся, потому что он основывается на познаваемом и упорядоченном числе и упорядоченно движет нас, ведь упорядоченное движение по природе пригоднее и лучше беспорядочного. <...> Мы радуемся созвучию, ибо оно есть слияние противоположностей, имеющих отношение друг к другу. Отношение же – это порядок, приятный по природе. Слитное же всегда приятнее несмешанного, особенно если чувства равно воспринимают оба компонента, потенциально обретающие отношение в созвучии»¹². Как видим, удовольствие от музыки может быть связано, во-первых, с естественной склонностью к наслаждению движением, свойственным самой природе (чисто гедонистическое удовольствие), во-вторых, с восприятием привычного, имеющим устойчивую этическую направленность, – в том смысле, что слушание «мелоса» часто оказывается узнаванием характера или душевного качества, а в-третьих, с чувством структурной упорядоченности как таковой. В последнем случае красота ритма

¹¹ *Sörbom G. Aristotle on Music as Representation // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1994. Vol. 52, № 1. P. 41.*

¹² Аристотелевский корпус. Музыкальные проблемы. С. 85–86.

или созвучия есть такая гармония, которая в принципе не должна ассоциироваться с какой-либо предметностью, – это красота, с эпохи ранних пифагорейцев понимаемая как выражение чистых числовых пропорций.

Сьорбом считает, что музыкальная теория Аристотеля – наиболее показательный пример того, как философ оценивает возможности «эстетизиса» – чувственного восприятия вещей, или, точнее, познания с помощью чувств. Античная традиция различает «эстетизис» и «ноэзис» – то, что мы видим и слышим, и то, что мы мыслим. «С точки зрения Платона, – пишет Сьорбом, – то, что мы видим, мы не можем мыслить, и, наоборот, то, что мы мыслим, мы не можем видеть. Ноэзис охватывает мир универсалий, тогда как эстетизис состоит из разнообразно запечатлевшихся в сознании частных явлений мира. Метафорой, применимой к описанию эстетизиса как в трактовке Платона, так и в интерпретации Аристотеля, может служить понятие “отпечатывания” (pressure): частные явления, т. е. видимые, слышимые и осязаемые вещи, посредством органов чувств оставляют отпечатки своих форм и качеств в сознании»¹³. По Платону, «образы-подражания не способны отображать что-либо, кроме единичных вещей видимого и слышимого мира, иными словами, они не раскрывают сознанию платоновские идеи»¹⁴. Что же касается Аристотеля, то и поэзия, и музыка, по его мнению, способны репрезентировать нематериальные сущности – общие начала, или, как было сказано выше, энтелехийные основания бытия. Но поэзия (наряду с театром) подражает главным образом действию. Поэтому в ней мы всегда встречаем «определенные характеры в определенных состояниях». А музыка, как говорит Сьорбом, дает выражение «парадигмальным моделям характеров», «характерам и состояниям как таковым»¹⁵, т. е. структурам гораздо более общего и неизменного порядка, чем те, которые доступны другим искусствам. Таким образом, она ярче всего остального

¹³ *Sörbom G.* Aristotle on Music as Representation. P. 37.

¹⁴ *Ibid.* P. 43.

¹⁵ *Ibid.*

демонстрирует способность «эстетизиса» быть формой осознанного контакта не только со сферой становления, но и с миром общих начал.

Наибольшее внимание в аристотелевских текстах, особенно в «Поэтике», уделяется *поэтическому* искусству. При чтении «Поэтики» создается такое впечатление, что поэзия – первое, самое раннее из искусств. Она возникает непосредственно из художественных подражательных «импровизаций» – вероятно, потому, что основным началом этих последних являлись от природы присущие людям «гармония и ритм», а поскольку поэтические метры – «частные случаи ритмов» (1448b, 29–25; IV, 649), то естественнее всего первой было появиться именно поэзии.

Источники поэзии (как, впрочем, и всех других искусств) – это подражание и удовольствие от него. Точного определения поэтического искусства Аристотель не дает (если не иметь в виду указания на то, что поэзия есть подражание посредством ритма, слова и гармонии), и поэтому мы вынуждены довольствоваться лишь некоторыми разрозненными суждениями, так или иначе касающимися вопроса о родовой специфике поэзии. Прежде всего, отметим, что в «Поэтике» речь идет о таких видах поэзии, как эпос, трагедия, комедия, дифирамб (1147a, 10–15; IV, 646), и – однократно, как бы мимоходом – о номе (1147b, 25–30; ном – гимн в честь Диониса или Аполлона). По способу подражания они различаются так: «...Можно подражать одному и тому же одними и теми же средствами, но так, что автор или то ведет повествование со стороны, то становится в нем кем-то иным, подобно Гомеру; или все время остается самим собой и не меняется; или выводит всех подражаемых в виде лиц действующих и деятельных» (1148a, 20–25; IV, 648). Отсюда впоследствии выводится классическая система литературных жанров: в первом случае, когда автор либо пребывает за гранью произведения, либо «становится в нем кем-то иным», речь идет об *эпосе*; во втором – когда автор «остается собой и не меняется», т. е. говорит от собственного лица, имеется в виду *лирика*; наконец, когда автор представляет «всех подражаемых» в качестве действующих лиц, перед нами – *драма*.

Оценивая вклад Аристотеля в учение о жанрах, М. М. Бахтин писал: «В сущности, теория этих готовых жанров и до наших дней ничего не смогла прибавить к тому, что было сделано еще Аристотелем. Его поэтика остается незыблемым фундаментом теории жанров (хотя иногда он так глубоко залегает, что его и не увидишь)»¹⁶. По верному наблюдению Жерара Женетта, Бахтин здесь «совершенно очевидно не замечает, что в “Поэтике” не упоминается ни один лирический жанр»¹⁷. В самом деле, о лирике Аристотель ничего определенного не говорит. Можно ли считать лирическим произведением неоднократно упоминаемый им дифирамб? Горестная песнь (изначально – в честь Диониса)¹⁸, с ее ритуально заданной фабулой, экстатической патетикой, коллективной (хоровой) формой исполнения, – не лирика в том смысле, в каком мы говорим о многих стихах Алкея, Сафо и других, несомненно, известных Аристотелю поэтов. Правда, если учесть, что дифирамб, наряду с гимном, представляет собой традиционную форму хоровой мелики, т. е., собственно, песенной лирики, то в чисто формальном плане можно сказать, что, разграничивая способы поэтического мимесиса, Аристотель имел в виду и отдельные лирические жанры. Но при этом гимн (ном) упоминается в «Поэтике» всего один раз, а дифирамб рассматривается только в связи с трагедией – главным образом как ее первоначальная форма (1449а, 10; IV,

¹⁶ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 462.

¹⁷ Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. М., 1998. Т. 2. С. 294.

¹⁸ Впрочем, известно, что дифирамб мог быть не только мифопоэтической импровизацией на тему страстей Диониса (хотя именно в воспоминании об этих страстях и состояло его основное значение). Так, например, в работе Пикара-Кембриджа «Дифирамб, трагедия и комедия» говорится о дифирамбах, прославляющих Аполлона Пифийского, Посейдона, Деметру, Приапа, о пиршественных («drunken dithyramb», «revel-song») и буколических дифирамбах, о дифирамбах, посвященных героям и даже некоторым историческим деятелям (см.: *Pickard-Cambridge A. W. Dithyramb, Tragedy and Comedy. Oxford, 1927. P. 9–21*).

650)¹⁹. Так что фактически поэзия в аристотелевском трактате оказывается сведенной только к эпосу и драме.

Предметом подражания в поэзии, по Аристотелю, являются те или иные «действующие лица», которые «бывают или хорошими, или дурными... или лучше нас, или хуже, или как мы» (1448a, 1–5; IV, 647). Этим определяется, в частности, разница между трагедией и комедией: «одна стремится подражать худшим, другая – лучшим людям, чем нынешние» (1448a, 15–20; там же). Можно подумать, что общая модальность поэтического подражания обусловлена исключительно особенностями изображаемых характеров, однако, например, в шестой главе говорится о том, что трагедия подражает не столько характерам, сколько действиям, и именно действия, «события» составляют ее главную цель (1450a, 15–25; IV, 652). Значит, внутренний строй произведения (не только драматического) определяется не заранее известными особенностями персонажа (нравственными качествами, статусом в общественной или космической иерархии, историческими заслугами и т. д.), а имманентной логикой действия. Характер, сколь бы важен он ни был,

¹⁹ Надо заметить, что в «Политике» Аристотель говорит о дифирамбе как о самостоятельном поэтическом жанре. Но и здесь подчеркивается та особенность, которая более всего роднит его с трагедией – высокий *нафос*. Аристотель полагает, что дифирамбу подходит не дорийский (торжественно-спокойный), а фригийский лад, который «в ряду других занимает такое же место, какое флейта – среди музыкальных инструментов: тот и другая имеют оргиастический, страстный характер». «Дифирамб, например, по общему признанию, считается фригийским» («Политика», 1342b, 3–10; IV, 643). Ср. рассказанную здесь же историю о поэте Филоксене, который «попытался обработать дифирамб и мифы в дорийском ладе, оказался не в состоянии осуществить это, но, руководимый самой природой... снова обратился к фригийскому ладу как наиболее подходящему» (1342, 10–15; там же). Возможно, некоторому размыванию границы между лирическим и драматическим статусом дифирамба способствовала и традиция его исполнения. Как показывает Пикар-Кембридж, «...в Афинах дифирамб сопровождался танцем, а исполнял его хор, состоявший из пятидесяти мужчин или юношей. Понятие “киклический хор”, которое обычно служило обозначением дифирамба, вероятно, указывает на то, что танцоры двигались по кругу, а не по линейной траектории, как драматические хоры. Центром этого круга был, скорее всего, алтарь на оркестре. Нет причин сомневаться в том в том, что представление (хотя об этом нет прямых свидетельств) происходило именно в театре» (Pickard-Cambridge A. W. Dithyramb, Tragedy and Comedy. P. 48–49).

выступает как фактор в значительной мере служебный: он задает подражанию «этический» ракурс (тем самым устанавливая корреляцию между художественным замыслом и нормами «высокого» или «низкого» жанра) и, кроме того, является средством для раскрытия смысловых связей между событиями. Поэзия потому и «философичнее» истории, что ее мимесис превосходит границы всякой фактической данности, в том числе – свойств и проявлений индивидуального характера. Она сосредоточена на действии, причем не на том, которое «было», а на том, которое «могло бы быть», – на действии в аспекте возможности или вероятности, обусловленной, по приведенному выше выражению А. Ф. Лосева, его «нейтрально-бытийным прообразом».

Понятно, что всякое действие может быть представлено только через действующих, т. е. именно через изображение характеров. В этом смысле несколько странно выглядят положения о том, что «без действия трагедия невозможна, а без характеров возможна» (1450а, 20–25; там же) и что многие поэты подобны живописцу Зевксиду, у которого «характеров совсем нет» (1450а, 25–30; там же). Вероятно, речь идет о мощных, значительных характерах, подобных тем, какие мы встречаем в «Орестее» Эсхила или в его же «Прикованном Прометее». Такое предположение высказывает, например, А. Ф. Лосев. Однако он же и отмечает, что «доказать это текстами из Аристотеля никак невозможно», поскольку в «Поэтике» не уточняется, какие характеры имеются в виду, а сам Аристотель, говоря о трагедии, приводит в пример героев, которые «отличаются более развитыми и индивидуально-оригинальными чертами, а вовсе не являются безличными представителями какого-нибудь коллективного целого»²⁰ (это герои уже не столько Эсхила, сколько Софокла и даже Еврипида).

Как бы там ни было, но поэзия все равно в большей мере обращена к действию, чем к характеру, т. е. к универсальному, нежели к индивидуальному. В связи с этим интересна позиция Аристотеля в отношении художественного *вымысла*. Сразу после известного

²⁰ Лосев А. Ф. История античной эстетики. [Т. 4] : Аристотель и поздняя классика. С. 499.

нам положения о «философичности» поэзии в девятой главе «Поэтики» отмечается, что если поэзия стремится выразить «общее» – «то, что по необходимости или вероятности такому-то характеру подобает говорить или делать», – она «дает героям вымышленные имена» (1451b, 5–10; IV, 655). Почему именно вымышленные, а не настоящие? Потому, думается, что вымысел обеспечивает своего рода «сдвиг» от узнаваемых (по мифам или историческому преданию) и как бы заведомо определенных черт героя к сверхиндивидуальному, типическому. В общем плане вымысел есть способ «расширения» смысловой сферы действия, включения в нее того «необходимого или вероятного», что связывает конкретный поступок с сущностью (энтелехией) изображаемого. Убедительность вымышленного значительнее достоверности возможного: «Невозможное в поэзии следует сводить или к тому, что лучше действительности, или к тому, что думают о ней, ибо предпочтительнее невозможное, но убедительное, возможному, но неубедительному» (1461b, 10–15; IV, 678). Аристотель полагает, что «сочинение невозможного» – «ошибка»²¹, но эта ошибка оправдана, например, в том случае, когда поэт «делает разительнее ту или иную часть произведения» (1460b, 20–25; IV, 676) или когда, подражая «не так, как есть», он «подражает тому, как должно быть» (1460b, 30–35; там же). В этом смысле «невозможные» герои Софокла или персонажи, подобные тем, каких изображал живописец Зевксид, предпочтительнее для поэзии, потому что «произведение искусства должно превосходить образец» (1461b, 10–15; IV, 678).

Следует подчеркнуть, что речь у Аристотеля идет о такой убедительности и такой идеализации («то, как должно быть»), которые свойственны только поэзии. Поэтому их нельзя оценивать по критериям истинности, принятым вне мира искусства. Одно из бесспорных достоинств аристотелевской эстетики состоит в признании того, что художник может о чем-то знать или не знать

²¹ Вероятно, здесь Аристотель отдает дань принципу «точности» подражания в его платоновской (натуралистической) трактовке. Фактически признавая вымысел необходимым элементом искусства, он, видимо, не решается прямо об этом сказать.

(и, соответственно, быть убедительным или впадать в «ошибку») именно *как* художник, но не как философ или человек, занятый любым другим делом.

Соглашаясь со старой пословицей «лгут много песнопевцы» (см.: «Метафизика», 983а, 1–5; I, 69), Аристотель хорошо понимает, что эта «ложь» вызвана не безразличием поэзии к истине и не стремлением поэтов, как впоследствии скажет Плутарх, смягчать правду вымыслом, поскольку «они (поэты. – Н. Б.) считают правду более неприятной, чем ложь»²². Для Аристотеля «ложь» уместна в поэзии именно потому, что она – как сила, сдвигающая сознание с позиции эмпирической «очевидности», – является своеобразным средством обнаружения истины. Если истина коренится в мире «универсалий», а передать ее можно только с помощью «жизнеподобных» образов, то эти последние должны отличаться от любого известного нам прототипа, и само их «жизнеподобие» должно быть лишь относительным, условным, потому что когда перед нами – простая копия знакомой реальности, то мы не видим истины так же, как не видели ее и в обычной, повседневной жизни. Комментируя учение Аристотеля о вымысле, Пол Вудрафф пишет: «Автор может дать нам представление об универсальных типах событий и характеров, изображая их так, как если бы они принадлежали к миру частных явлений, и тем самым в произведение будет внесен элемент обмана (kind of deception)... Истина поэзии порой слишком абстрактна для того, чтобы мы могли ее эмоционально воспринять, а частные явления – слишком жестки и неподатливы, чтобы адекватно ее выразить. Если произведение репрезентирует общие идеи и стремится сделать их доступными переживанию, поэт вправе представить их в облике вымышленных персонажей и событий»²³.

Вслед за Платоном Аристотель различает в поэзии простое подражание и повествование. Образцовым примером первого может служить драма, а пример второго мы находим в эпосе. «Пла-

²² Плутарх. Как юноше слушать поэтические произведения / пер. Л. Фрейберг // Плутарх. Застольные беседы. М., 2012. С. 369.

²³ Woodruff P. Aristotle on Mimesis. P. 88.

тон, – говорит Жерар Женетт, – осуждает поэтов как подражателей, начиная с драматургов и не исключая Гомера... Аристотель же, наоборот, ставит трагедию выше эпоса и хвалит Гомера за все то, в чем его письмо сближается с драматическим слогом»²⁴. В самом деле, симпатии философа в большей мере на стороне простого подражания, или, лучше сказать, подражания вообще, поскольку мимесис в его трактовке – вовсе не «безыдейная» практика, как думал Платон, а метод творчества, причастного подлинному бытию, и род познания, сопоставимого по глубине с философским. Поэтому он и пишет, что «Гомер в числе прочего достоин всяческой похвалы... за то, что он единственный среди поэтов знает, что нужно ему, поэту, делать в поэме. А нужно поэту как можно меньше говорить самому, ибо не в этом состоит его подражательство» (1460a, 5–10; IV, 674). С общей, философско-эстетической, точки зрения этот тезис вполне понятен. Другое дело, что здесь признаки эпоса странным образом подменяются признаками драмы. В эпосе (в том числе гомеровском) поэт «говорит сам», не передавая функции речи персонажу (в этом как будто и должна заключаться суть «чистой» повествовательности). Но Гомер почему-то представлен как поэт, который «достоин похвалы» из-за того, что, подобно драматургу, говорит именно через своих героев. Кроме того, здесь встречается и такое странное положение: «Относительно же поэзии повествовательной и подражающей посредством метра (т. е. поэтического слова, а не действия. – Н. Б.) очевидно следующее: сказания в ней следует складывать драматичные (под “драматичностью” здесь имеется в виду не форма напряженного действия, а способ построения сюжета в драме, точнее, в трагедии»²⁵. – Н. Б.) – вокруг одного действия, целого и законченного, имеющего начало, середину и конец» (1459a, 15–20; IV, 672–673). Обозримое

²⁴ Женетт Ж. Фигуры. Т. 1. С. 286.

²⁵ В оригинале: «...μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγῳδίαις συνιστάναι δραματικῶς» (The Poetics of Aristotle / with crit. notes and a transl. by S. H. Butcher. L., 1902. P. 88). Ср. перевод Н. И. Новосадского: «...фабулы в ней, так же, как и в трагедиях (курсив наш. – Н. Б.), должны быть драматичны по своему составу» (цит. по: Лосев А. Ф. История античной эстетики. [Т. 4] : Аристотель и поздняя классика. С. 507).

единство действия – особенность драмы, а не эпической поэзии, и «сказания», которые, как утверждается тут же, «не должны походить на обычные истории, в которых приходится описывать не единое действие, в единое время и все в нем приключившееся с одним или со многими» (1459a, 20–25; там же), – это тоже «сказания» драматические. У эпоса больший, чем у трагедии, объем, однако Аристотель говорит, что ее «склад» должен быть «короче древних» и приближаться «к объему трагедий, даваемых за одно представление» (1459b, 15–20; IV, 674). Эпос, по определению, описывает события, происходящие не в «единое время» – «растянутые», данные в развитии. По Аристотелю же, она должна «подражать многим частям действия, совершающимся одновременно» (1459b, 25; там же). Кроме того, ей приписываются «и переломы, и узнавания, и страсти» (1459b, 10–15; IV, 673), которые незадолго до этого рассматривались как характерные приметы трагедийного действия. В общем, можно сказать, что вопрос о том, чем, кроме «героического метра», эпос отличается от трагедии, в «Поэтике» не имеет внятного решения.

5.2. Учение о трагедии

Трагедия и ее основные принципы – главная тема «Поэтики». Согласно знаменитому определению, которое не обходит упоминанием ни одно исследование феномена трагического, «трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, подражание при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной, посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных страстей» (1449b, 20–25; IV, 651). По мнению В. Ф. Асмуса, особенность этого определения заключается в том, что к числу признаков, отличающих трагедию от других искусств, «Аристотель присоединяет указание на особое действие трагического произведения – на страх и сострадание»²⁶. В самом деле, кажется, что это – единствен-

²⁶ Асмус В. Ф. Эстетика Аристотеля. С. 47.

ный момент, который специфичен именно для трагедии. Другие признаки – «подражание», «важное действие», его законченность, красота речи, использование приемов действия, а не рассказа – можно обнаружить и в иных видах поэзии, например, в эпосе («важное действие») или в комедии («действие, а не рассказ»).

Какое значение вкладывает Аристотель в понятия страха и сострадания? Из текста «Поэтики» это неясно; «неизвестно, какой страх и какое сострадание имеет в виду Аристотель, потому что не всякий же страх и не всякое сострадание трагичны»²⁷. Понятно, что речь идет о таких состояниях, которые ведут к «очищению подобных страстей», но здесь опять же не объясняется, что такое «очищение» (катарсис) и каковы эти «страсти». В восьмой книге «Политики» говорится о том, что люди, слушающие религиозные песнопения, часто впадают в «энтузиастическое возбуждение» – подобно тем, «кто подвержен состоянию жалости и страха и вообще всякого рода переживаниям, – такое переживание свойственно всякому; все такие люди получают некоторое очищение и облегчение, связанное с удовольствием» (1342a, 10–15; IV, 642). Из этого можно заключить, что жалость-сострадание и страх, охватывающие человека при погружении в атмосферу нагнетаемой искусством высокой «страсти» (или, по-гречески, «пафоса»), сопровождаются «энтузиастическим возбуждением» (воодушевлением, экстатической взволнованностью) и таким «очищением», которое является источником удовольствия. В музыке сострадание и страх связаны с переживанием чистой, в известном смысле «беспредметной» патетики, в трагедии же – с восприятием событий, представленных в «сказании» (сюжете, в терминах Аристотеля – «мифе»). «Сказание» это, согласно «Поэтике», «должно быть так сложено, чтобы от одного слушания этих событий можно было испытывать трепет и жалость о происходящем, как испытывает их тот, кто слушает сказание об Эдипе» (1453b, 5–10; IV, 659–660). Здесь страх за судьбу героя одновременно оказывается страхом за судьбу самого зрителя или слушателя, поскольку сострадание как бы исторгает его из границ соб-

²⁷ Лосев А. Ф. История античной эстетики. [Т. 4]: Аристотель и поздняя классика. С. 497.

ственной личности, побуждая «переместиться» в представляемое действие, отождествить себя с героем. Ганс-Георг Гадамер так объясняет эти состояния: «В том особом случае, в котором о фобосе (в сочетании с элеосом) (т. е. о страхе в сочетании с состраданием. — *Н. Б.*) речь идет при характеристике трагедии, фобос означает боязливый и тревожный трепет, настигающий того, кто видит, как кто-то, за кого он тревожится, спешит навстречу гибели. Сожаление и тревога — это формы экстаза, бытия-вне-себя, свидетельствующие о властном обаянии того, что показывается»²⁸.

Являются ли сострадание и страх теми аффектами, которые «очищаются» трагедией? О них ли идет речь у Аристотеля, когда он говорит об «очищении подобных страстей»? Гадамер, например, считает, что, несмотря на спорность переводов и трактовок аристотелевского определения, «суть дела, которую имел в виду Аристотель... от этого не зависит»²⁹. Иначе говоря, неважно, какие страсти имеются в виду, важно, что это — страсти, отторгающие нас от жизни в ее подлинной, хотя и ужасающей, сути. Если это сострадание и страх, то катарсис можно представить так: под действием «трагической печали» эти аффекты лишаются способности порождать в нашей душе «состояние мучительного раздвоения, в котором коренится невозможность единения с тем, что происходит, нежелание воспринимать это как истину, противящееся ужасающим событиям». В итоге душа, освобожденная от разлада с миром (и в этом смысле очищенная, просветленная), «соединяется с тем, что есть»³⁰. Марта Нюссбаум, утверждая, что «очищение подобных страстей» касается сострадания и страха, как и Гадамер, подчеркивает, что эти аффекты подлежат очищению именно в силу своей способности препятствовать нашему примирению с жизнью (и, значит, катарсис не нацелен исключительно на них): «функция трагедии — в том, чтобы через сострадание и страх совершить очищение (или просветление) жутких и вызывающих жалость

²⁸ Гадамер Г.-Г. Истина и метод: основы философской герменевтики. М., 1988. С. 176.

²⁹ Там же. С. 177.

³⁰ Там же.

состояний»³¹; сам же катарсис – «это постижение истинных ценностей жизни, и через эти ценности – нас самих»³².

Иной взгляд у другого американского филолога, Марины Берзиньш-Маккой: «Катарсис не может быть понят просто как очищение сострадания и страха, поскольку Аристотель ясно показывает, что эти эмоции обладают положительной ценностью. <...> Внимательное чтение аристотелевских текстов дает понять, что под катарсисом философ имеет в виду не очищение чувств, но скорее восстановление равновесия души, в том смысле, в каком об этом говорит, например, греческая медицинская теория»³³.

Таким образом, трудно сказать, подразумеваются ли под «подобными страстями» сострадание и страх. Очевидно, однако, что именно эти аффекты ведут к тому напряжению душевных сил, которое находит свое разрешение в катарсисе³⁴. Как должна быть построена трагедия, чтобы зритель или слушатель могли пережить сострадание и страх в полной, исчерпывающей мере?

Прежде всего, герой не должен отличаться от обычного человека. Когда страдает достойный человек, «это не страшно и не жалко, а только возмутительно» (1452b, 30–35; IV, 658). Когда в несчастье попадает человек дурной, он тем самым получает по заслугам, и мы тоже не испытываем к нему жалости. «Остается среднее между этими крайностями: такой человек, который не отличается ни добродетелью, ни праведностью, и в несчастье попадает не из-за пороч-

³¹ *Nussbaum M.* The Fragility of Goodness: Luck and Ethic in Greek Tragedy and Philosophy. Cambridge, 2001. P. 391.

³² *Ibid.*

³³ *Berzins-McCoy M.* Wounded Heroes: Vulnerability as a Virtue in Ancient Greek Literature and Philosophy. Oxford, 2013. P. 170.

³⁴ А. В. Марков предполагает, что «аффект» чистого (т. е. катартически «очищенного») сердца в классической традиции (изначально – у Аристотеля) означает полноту чувства – «...но не в смысле “переполняющих чувств”, а в смысле внезапного открытия цели, данной при обете. Речь идет не об аффекте в каком-либо из привычных нам смыслов, а о полноте чувства как доказательстве полноты высшего замысла» (*Марков А.* Теоретико-литературные итоги первых пятнадцати лет XXI века: SUMMULA DE LITTERIS. [Б. м.], 2015. С. 8). Таким образом, аффект может быть понят как «исполнение» (осуществление в полноте) сердца, как бы совпавшего в своих переживаниях с «высшим замыслом».

ности и подлости, но в силу какой-то ошибки» (1453а, 5–10; там же). В этом случае возможны и подлинная жалость к герою, и страх за него, «ибо сострадание бывает лишь к незаслуженно страдающему, а страх – за подобного себе» (1453а, 1–5; там же).

Основой трагического сюжета является преступление. Любое преступление предполагает наличие вины. Но вина трагического героя – это, как говорит Аристотель, «ошибка», поскольку она никогда не связана с преступным замыслом. Такова вина Ореста у Эсхила, Эдипа и Антигоны у Софокла, Ипполита и Медеи у Еврипида – такова в принципе вина любого героя трагедии. Слово *hamartia*, которым она обозначена в «Поэтике», означает «непреднамеренную, невольную ошибку, которая является неожиданным результатом действия, благого по своему намерению»³⁵. По мнению Марты Нюссбаум, «прийти к несчастью через *hamartia* значит допустить особого рода ошибку в действии, основания которого самому действующему хорошо понятны, – действию не случайном... но при этом вовсе не указывающем на какие-либо устойчивые изъяны характера»³⁶. Иными словами, здесь имеет место как бы «вина без вины», или вина с более или менее ярким оттенком невольности.

Герой виновен и одновременно невинен. Это свидетельствует о роковой природе вины, о том, что ее нельзя было избежать. Неизбежна вина Эдипа – для Аристотеля это идеальный пример трагической «ошибки». Неизбежность есть и в вине эсхильского Ореста, который убивает свою мать, Клитемнестру, в отместку за убийство отца, Агамемнона. Орестом владеет страсть, но страсть – нечто такое, что, подобно эдиповой «Мойре» (судьбе-предопределению)³⁷, захватывает человека помимо его воли (греки часто называли эту страсть именем *ate* – слепой губительной силы, родственной

³⁵ Лосев А. Ф. История античной эстетики. [Т. 4] : Аристотель и поздняя классика. С. 502.

³⁶ Nussbaum M. The Fragility of Goodness. P. 383. Здесь же *hamartia* определяется как «промах», непопадание в цель («missing-the-mark»).

³⁷ В трагедии Эсхила «Семеро против Фив» сила, преследующая Эдипа, именуется также Эринией: «Ой-ой! Мойра! Печаль и боль дары твои. / Черная, страшная Эдипа Эриния, / Тяжела твоя рука!» (пер. А. И. Пиотровского) (Эсхил. Трагедии. М., 1989. С. 229).

«даймону»³⁸); через страсть прорывается та же стихийная, темная «изнанка» бытия, с которой сталкивается и Эдип, и все вообще герои классической трагедии³⁹.

Невольность трагической вины у Аристотеля подчеркивается указанием на такой обязательный (наряду с переломом и пафосом) композиционный элемент трагедии, как *узнавание* – «перемену от незнания к знанию, а тем самым к дружбе или вражде лиц, назначенных к счастью или к несчастью» (1452а, 30–35; IV, 657). Наилучший вид узнавания – то, которое происходит одновременно с переломом, т. е. «переменой делаемого в свою противоположность» (1452а, 20–25; там же), чаще всего – по принципу «от счастья к несчастью». Это как раз ситуация Эдипа: «вестник, пришедший объявить, кто был Эдип и тем обрадовать его и избавить от страха перед матерью, достигает обратного» (1452а, 25–30; там же); здесь узнавание «вытекает из самих событий, поражая самой своей естественностью» (1455а, 15–20; IV, 663). Узнавание в «Царе Эдипе» действительно знаменует собой крайний предел всех трагических открытий и разоблачений, потому что здесь герой не просто узнает что-то или кого-то («по приметам», «через воспоминание», «через умозаключение», по «присочиненным» обстоятельствам и т. д.), а убеждается в том, что именно он, считавший себя ускользнувшим от предсказания оракула, оказался виновным в предсказанных преступлениях.

О чем свидетельствуют невольность и неизбежность вины трагического героя? О том, в частности, что трагический конфликт

³⁸ О связи греха (преступления) трагического героя с действием *ате* см.: Доддс Э. Р. Греки и иррациональное / пер. С. В. Пахомова. СПб., 2000. С. 63–68.

³⁹ Ср. определение трагического мироощущения в одной из ранних работ А. Ф. Лосева: в трагедии «...жизнь мыслится или совсем бесформенной, или имеющей свою, не-человеческую организацию. <...> Глубинная основа ее ощущается темной, хаотичной, мглистой и кошмарной. Только в своем, так сказать, острие, которое направляется на человека, эта темная глубина принимает форму Эриний, Аты, Аластора, Мойры и т. д. <...> Время от времени они заявляют о себе, насылая на человека бедствия, несчастья и делая его душу аренной страшной борьбы света и мрака» (Лосев А. Ф. Строение художественного мироощущения // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 315).

укоренен не где-то на поверхности жизни, в царстве случая, а в самом основании человеческого бытия. Этот конфликт указывает на то, что любой человек уязвим, потому что он не только время от времени совершает какие-то неверные поступки, за которые его преследуют силы судьбы и страсти, но и просто дерзает поступать самостоятельно, по своей воле и своему разумению, – одного этого уже достаточно для того, чтобы он был ввергнут в несчастье, в одном этом уже может заключаться его вина.

Одним из самых «трудных» понятий аристотелевского учения о трагедии является понятие катарсиса. Его открытость разного рода толкованиям – филологическим, философским, этико-психологическим, теологическим и т. д. – определяется, прежде всего, тем, что ни в «Поэтике», ни в цитированных выше положениях восьмой книги «Политики» Аристотель не объясняет, что именно он имеет в виду под «очищением». По свидетельству Н. П. и П. А. Гринцев, слово «катарсис» и подобные ему термины, связанные с прилагательным καθάρος – ‘чистый’ (в их числе, например, καθαρμός из «Софиста», 271d, означающий «устранение зла»), в древнегреческой литературе употребляются в значении, объединяющем в себе моменты «устранения» и «налаживания», т. е. приведения в порядок через освобождение от чего-то лишнего или вредного, а в текстах Аристотеля – «ограничения, уравнивания излишних аффектов»⁴⁰. Эти же исследователи обращают внимание на фрагмент из комментария Олимпиодора к платоновскому «Алкивиаду I», где «говорится о пяти различных типах очищения, один из которых, “аристотелический”, “предполагает излечение дурного дурным и приведение путем борьбы противоположностей к некоему равновесию”»⁴¹.

Интересно, что такое понимание катарсиса в эпоху поздней античности и в Средние века распространялось, видимо, не только на трагедию, но и на комедию (притом что, несомненно, были и дру-

⁴⁰ См.: Гринцер Н. П., Гринцер П. А. Становление литературной теории в Древней Греции и Индии. М., 2000. С. 288–289.

⁴¹ Гринцер Н. П., Гринцер П. А. Становление литературной теории в Древней Греции и Индии. С. 289.

гие трактовки). Так, например, Ричард Янко ссылается на трактат под названием «Tractatus Coislinianus» (X в.), который, по его предположению, является кратким пересказом утраченного текста второй части «Поэтики» (принято считать, что эта часть целиком посвящена комедии) и в котором сказано: «Трагедия умиротворяет (reduces) чувства жалости и страха посредством сострадания и ужаса. Она стремится установить равновесие страха. <...> Трагедия устанавливает равновесие страха, а комедия – равновесие смешного». Янко отмечает, что «хотя в этом фрагменте говорится о равновесии (симметрии), для его обозначения в определении комедии трактат использует термин “катарсис”»⁴².

В парадигме «уравновешивания» («умиротворения») негативных аффектов понятие катарсиса интерпретируется и в более поздний период – после того, как в 1536 г. Алессандро Пацци выпустил в свет первый латинский перевод «Поэтики». Общий смысл многих толкований (назовем их моралистическими) сводится в это время к следующему: «подобные страсти» – это страсти, порождаемые гневом, ослеплением, распушенностью, незнанием и т. п.; страх и сострадание, испытываемые нами, лучше всякого морального наставления показывают, к чему они могут привести: мы с абсолютной, сокрушительной ясностью понимаем, что этими страстями нельзя жить, и это понимание само по себе есть катарсис. Как пишет итальянский филолог XVI в. Бенедетто Варки, Аристотель «...устанавливает главную задачу в том, чтобы привести людей через посредство добродетели к совершенству и счастью. <...> Я понимаю под этими страстями (т. е. именно под “подобными страстями”. – Н. Б.) не сострадание и страх, как думают некоторые, а страсти, порождаемые гневом и сладострастием»⁴³. Старший со-

⁴² Janko R. From Catharsis to the Aristotelian Mean // *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton, 1992. P. 349. Определение комедии из этого трактата, примечательное тем, что оно представляет собой почти точную кальку аристотелевского определения трагедии, см. в: Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967. С. 76.

⁴³ Цит. по: Дживелегов А. К. Теория драмы в Италии XVI в. [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/d/dzhiwelegow_a_k/text_1952_teoria_dramy_v_italii_16_veka.shtml (дата обращения: 05.10.2016).

временник Варки, Винченцо Маджи, «...говорит, что слова “этих самых переживаний” невозможно понимать иначе, как “подобных переживаний” и, следовательно, нужно признать, что Аристотель считал целью трагедии очищение от переживаний, подобных страху и состраданию, к числу которых нужно отнести гнев, жадность и проч. Аристотелю, словом, была приписана мысль, что трагедия действует как произведение, ставящее себе исключительно моральную задачу, очищение от “грехов”»⁴⁴. Такого рода морализм характерен и для литературной теории французского классицизма. Например, по утверждению Пьера Корнеля, «сострадание к несчастью, в котором мы видим себе подобных, приводит нас к боязни такого же несчастья для нас самих; страх – к желанию избежать этого несчастья, желание – к очищению, к обузданию, исправлению и даже искоренению в нас страсти, повергающей, в наших глазах, в это несчастье лиц, возбудивших наше сожаление»⁴⁵.

Любопытно, что с такой интерпретацией катарсиса (не в общем плане, а лишь применительно к предполагаемой трактовке этого понятия Аристотелем) солидарны и некоторые современные авторы. Например, по мнению Стивена Хеливелла, «...трагедия учит зрителей – на конкретных примерах, или, скорее, антипримерах, – сдерживать свои чувства и помнить о тех негативных последствиях, которые ими могут быть вызваны. Посредством катарсиса мы учимся избегать сильных аффектов, способных привести к страданию и трагедии»⁴⁶. Ричард Янко также полагает, что «представляя вызывающие жалость, ужасающие, ранящие события, трагедия пробуждает в зрителях сострадание, страх и другие болезненные эмоции – в соответствии с мерой чувствительности каждого, – и высвобождает эти эмоции за счет того, что зрители переживают

⁴⁴ Цит. по: *Дживелегов А. К.* Теория драмы в Италии XVI в. [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/d/dzhiwelegow_a_k/text_1952_teoria_dramy_v_italii_16_veka.shtml (дата обращения: 05.10.2016).

⁴⁵ Цит. по: *Шестаков В. П.* Эстетические категории: Опыт систематического и исторического исследования. М., 1983. С. 222.

⁴⁶ Цит. по: *Solbakk J.* Catharsis and Moral Therapy II: An Aristotelian account // *Medicine, Health Care and Philosophy*. 2006. № 9. Р. 145.

их в умеренной и неопасной форме. Тем самым трагедия приводит эмоциональные реакции к некоей усредненной точке (to the mean), к равновесию, или, что то же самое, к достойному, добродетельному разрешению. С этим освобождающим разрешением приходит удовольствие»⁴⁷.

Аристотелевский катарсис может быть истолкован и как очищение через познание, как просветление отуманенного страстями разума. «Когда мы пытаемся разобраться в том, как употреблялись и видоизменялись эти термины (имеются в виду термин “катарсис” и слова того же корня. – Н. Б.), – говорит Марта Нюссбаум, – становится очевидно, что первичное, центральное, наиболее устойчивое их значение – “прояснение” или “просветление”, в смысле устранения некоего препятствия (какого-нибудь загрязнения или пятна, или замутненности, или ненужной примеси), которое делает тот или иной объект менее чистым и ясным, чем он есть по своей природе»⁴⁸. У Платона, например, «*katharos* означает то, чем мы обладаем, когда нечто, связанное с телом, не составляет препятствия для души (см.: “Государство”, 533d 1; “Федон”, 69c). “Катарсис” – это прояснение внутреннего зрения (the vision of the soul) через преодоление такого рода препятствия; так, *katharon* ассоциируется с истинным или истинно познаваемым, с чем-то таким, что достигло катарсиса путем правильного или истинного познания (“Федон”, 65, 110)»⁴⁹. Нюссбаум считает, что у Аристотеля понятие катарсиса используется именно в таком значении, с той лишь разницей, что средством «просветляющего» очищения выступают у него сострадание и страх. Любой платоник, пишет она, «должен был испытать глубокое потрясение, читая о том, что очищение разума совершается под влиянием ужасного и вызывающего жалость, – во-первых, потому что, с точки зрения платонизма, душа становится просветленной только в том случае, когда никакие эмоции ее не тревожат, а, во-вторых, потому что эти эмоции совершенно иррациональны». По мнению Аристотеля, пишет Нюссбаум, «...траге-

⁴⁷ Цит. по: Solbakk J. Catharsis and Moral Therapy I... P. 146.

⁴⁸ Nussbaum M. The Fragility of Goodness. P. 389.

⁴⁹ Ibid.

дия приводит человека к самопониманию исключительно через исследование того, что рождает жалость и страх. Она достигает своей цели, пробуждая в нас ответную реакцию в форме столь же сильных переживаний. Эти переживания сами по себе выступают способом узнавания, или благодарного признания, тех онтологических начал, которые всегда лежат в основе нашего стремления к благу»⁵⁰. Хотя катарсис и не сводится к «интеллектуальному очищению», его результатом должно быть все же некоторое новое *знание* – «понимание того, кто мы есть», «постижение истинных ценностей жизни, и через эти ценности – нас самих»⁵¹.

Что касается эстетической интерпретации катарсиса, т. е. истолкования его по преимуществу в аспекте идеи удовольствия, а не морального очищения, то она включает в себя несколько концептуально значимых линий. Первую, с некоторой долей условности, можно назвать гедонистической. Здесь смысл катарсиса определяется именно тем, что он выступает как способ получения удовольствия, другие же его возможные функции оцениваются при этом как второстепенные. Приведем в пример такое высказывание позднеренессансного филолога Лодовико Кастельветро: «Нет сомнения, что под словом “удовольствие” Аристотель понимал очищение и избавление человеческих душ от страха, достигаемое при посредстве подобных страстей. Это очищение и избавление, если они, как он утверждает, происходят от подобных страстей, могут быть наилучшим образом определены как *hedone*, то есть удовольствие или наслаждение, и это же можно назвать пользой, поскольку с помощью горького лекарства достигается душевное здоровье. Удовольствие от сострадания и страха, действительно являющееся удовольствием, это то, что мы называем непрямым удовольствием. Оно возникает оттого, что, испытывая неудовольствие несчастьем другого, несправедливо выпавшим на его долю, мы сознаем, что мы – хорошие люди, ибо чужое несчастье огорчает нас: сознание этого доставляет нам очень большое удовольствие, так как

⁵⁰ Nussbaum M. The Fragility of Goodness. P. 390.

⁵¹ Ibid. P. 391.

мы, естественно, любим себя»⁵². Кастельветро не интересуют морально-дидактические или мировоззренческие возможности трагической поэзии. Она, как и всякая вообще поэзия, не должна ни учить, ни воспитывать, ни приобщать к каким-либо идеальным ценностям. Единственная ее цель – доставлять наслаждение. А. К. Дживелегов пишет, что Кастельветро «объявил все разговоры о катарсисе несущественными и бесплодными»⁵³. С этим можно согласиться, учитывая то, что говорить о трагическом очищении с позиции столь радикального гедонизма означает, по сути, говорить совсем не о нем.

Вторая линия эстетического истолкования катарсиса – эстетико-психологическая. Здесь следует упомянуть «Психологию искусства» Л. С. Выготского, где, в частности, сказано: «Никакой другой термин... не выражает с такой полнотой и ясностью того центрального для эстетической реакции факта, что мучительные и неприятные аффекты подвергаются некоторому разряду, уничтожению, превращению в противоположное, и что эстетическая реакция как таковая в сущности сводится к такому катарсису, к такому превращению чувств»⁵⁴. Выготский пишет о том, что художественное переживание отличается от всех остальных «задержкой наружного проявления эмоции» – когда аффект, вызванный сильными впечатлениями, никак не обнаруживается во внешнем состоянии: «Эмоции искусства суть умные эмоции. Вместо того чтобы проявиться в сжимании кулаков и в дрожи, они разрешаются преимущественно в области фантазии»⁵⁵. Аффект «задерживается», его энергия, постепенно накапливаясь, остается внешне неразрешенной. Если бы он развивался автономно, это могло бы привести к чувству подавленности, угнетенности. Однако этому аффекту, который Выготский называет «аффектом содержания», противостоит примирительное ощущение гармонии, инициируемое формой произведения. Именно оно и дает разрешиться тягостному впечатлению, «пога-

⁵² Цит. по: Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. С. 148–149.

⁵³ Дживелегов А. К. Теория драмы в Италии XVI в.

⁵⁴ Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1987. С. 204.

⁵⁵ Там же. С. 201.

шает», устраняет его. Катарсис – это состояние, при котором «аффект содержания» и «аффект формы» сталкиваются друг с другом, и это столкновение порождает некий «взрыв», или «разряд нервной энергии», в результате чего оба аффекта как бы уничтожаются и у нас возникает чувство удовольствия (правильнее, прямо по Аристотелю, сказать: «облегчения», освобождения, возвышения над отягчающими страстями). «В этом превращении аффектов, – говорит Л. С. Выготский, – в их самосгорании, во взрывной реакции, приводящей к разряду тех эмоций, которые тут же были вызваны, и заключается катарсис эстетической реакции»⁵⁶.

С концепцией Л. С. Выготского, если отвлечься от подробностей, относящихся к «чистой» психологии, переключается точка зрения Эрнста Кассирера, согласно которой «катартический процесс, описанный Аристотелем, предполагает не очищение или изменение характера и качества самих страстей, а изменение в человеческой душе»⁵⁷. Испытывая сострадание и страх, душа не отдается этим эмоциям – «вместо того, чтобы ими взволноваться и обеспокоиться, она находит состояние мира и покоя»⁵⁸. Это происходит потому, что «эффект трагедии» есть «синтез двух моментов, которые в нашей реальной жизни и практическом опыте исключают друг друга»: с одной стороны, мы в полной мере захвачены чувствами сострадания и страха, а с другой – поскольку эти чувства вызваны событиями, совершающимися не во внешней (обыденной), а в художественной действительности, мы не ощущаем их тяжести. Напротив, «мы оставляем позади... гнет, сильное давление наших эмоций»; переживая ужас происходящего, мы свободны от власти переживания. Однако это состояние (Кассирер именует его «эстетической свободой») нельзя назвать отрешенным, бесстрастным: «Наша эмоциональная жизнь обретает здесь величайшую силу, и именно эта сила меняет форму эмоциональной жизни. Ибо здесь мы живем уже не в непосредственной реальности вещей, а мире чистых чувственных форм. В этом мире все наши

⁵⁶ *Выготский Л. С.* Психология искусства. С. 206.

⁵⁷ *Кассирер Э.* Избранное. Опыт о человеке. М., 1998. С. 615.

⁵⁸ Там же.

чувства приобретают некую транссубстанциализацию, перемену их сущности и характера. Сами страсти перестают быть бременем телесности, мы чувствуем их форму и их жизнь, но не их тяготы»⁵⁹. Таким образом, аристотелевское «очищение страстей» достигается, по Кассиреру, за счет того же преобразования событийного материала художественной формой (и, соответственно, того же перевода впечатления из сферы эмпирической необходимости в план гармонической свободы), о котором говорит и Выготский. «...Искусство обращает все эти страдания и насилия, эти жестокости и зверства в средства самоосвобождения, давая нам внутреннюю свободу, которой мы не могли бы достичь никаким другим путем»⁶⁰. Катарсис выступает здесь как состояние, в котором душа как бы овладевает своей активностью и сознает себя способной не только «претерпевать», но и творить собственную жизнь.

Наконец, упомянем еще и такую линию эстетической интерпретации катарсиса, в которой на первый план выходит проблема преодоления вечно возобновляющегося диссонанса между человеком и миром, или, иначе, проблема восстановления единства с теми условиями нашего существования, которые мы сами никогда не выбираем (определим эту линию как эстетико-онтологическую). Обратимся к Г.-Г. Гадамеру: «Когда человеком овладевают жалость и тревога, наступает состояние мучительного раздвоения, в котором коренится невозможность единения с тем, что происходит, нежелание принимать это как истину, противящееся ужасающим событиям. Но воздействие трагической катастрофы разрешается соединением с тем, что есть; она создает возможность универсального освобождения стесненной груди. Происходит освобождение не только от власти чар, в которых нас держит чья-то жалостная и ужасающая судьба; заодно с этим можно освободиться и от раздвоения с происходящим»⁶¹. Жалость и тревога – симптомы разлада с жизнью, точнее, с теми ее неантропомерными (безразличными или враждебными человеческому присутствию)

⁵⁹ Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. С. 615.

⁶⁰ Там же. С. 616.

⁶¹ Гадамер Г.-Г. Истина и метод. С. 177.

силами, которые порождают эти состояния. Трагический катарсис заключается в устранении такого разлада, в примирении с судьбой – когда человек, осознав, что «так и бывает», что жизнь устроена так, а не иначе, и что это не чья-то чужая, но именно *его* жизнь, «обретает проницательность, освобождаясь от ослепления, в котором он живет, как и всякий другой»⁶². Под «проницательностью» Гадамер, вероятно, имеет в виду способность видеть, что происходящее с трагическим героем одновременно есть нечто такое, что может случиться (и, по существу, всегда случается) с кем угодно. Мы понимаем это, находясь на дистанции от развернутых перед нами трагических событий, но при этом словно бы включая их во внезапно расширившийся горизонт нашей судьбы – именно как события, свидетельствующие о том, что герои трагедии – это мы сами. Здесь обиходное выражение «так и бывает» становится своего рода презумпцией, которую мы принимаем в момент катартического «совпадения» с собственным бытием и которая – пусть лишь на короткое время – становится конституирующим фактором нашего самопонимания.

⁶² Гадамер Г.-Г. Истина и метод. С. 178.

Глава 6

ЭСТЕТИКА ПЛОТИНА

Плотин (204–269 гг. н. э.) – один из крупнейших мыслителей поздней античности, величайший представитель неоплатонизма. Со времен Аристотеля в античной эстетике не появлялось столь значительных и влиятельных теорий, какой была теория Плотина, поэтому мы и обращаемся к ее рассмотрению сразу после очерка об аристотелевском учении, минуя многих авторов эпохи эллинизма. Собственно эстетическим проблемам посвящены у Плотина трактаты «О прекрасном» (I, 6), «Об умной красоте» (V, 8), а положения, в той или иной мере относящиеся к эстетике, встречаются в целом ряде других сочинений.

6.1. Общие положения

Мир Плотина – иерархически организованная система, которая, подобно платоновскому миру, объединяет в себе, с одной стороны, сферу материальных вещей, а с другой – область умопостигаемого бытия. Чувственный космос подвижен и изменчив, но те идеальные формы, которые определяют его порядок, абсолютно стабильны и незыблемы. Верховное начало всякого существования – *Единое*. Будучи сверхбытийным, сверхразумным, немислимым и неизреченным, это Единое тем не менее присутствует во всем. «...Единое есть повсюду, и нет места, где бы его не было. Значит, оно наполняет все вещи, так что оно много, или, лучше сказать, есть уже все вещи. Ибо, если бы оно было только повсюду, то было бы только всем, но поскольку оно также и нигде, все вещи возникают посредством него, потому что оно повсюду, но как иные ему, потому что оно – нигде. Почему же оно не только повсюду, но, опять

же, еще и нигде? Потому что прежде всех должно быть Единое» (III, 9, 4)¹.

Единое заключает в себе всякое бытие и именно поэтому не зависит ни от какого бытия. Нельзя даже сказать, что оно существует: как источник существования, оно – за пределами существующего. «Оно, – говорит Плотин, – конечно же, не есть ни одна из вещей, которых Оно начало, Оно таково, что ему нельзя дать предикатов: не бытие, не сущность, не жизнь, но то, что сверх этих вещей» (III, 8, 10; 443). Если Единое и можно определить как «ничто», то не потому, что оно есть чистое небытие (отсутствие, лишенность чего-либо), а, напротив, потому что оно все превосходит и все в себе содержит – как такое единство, которое недоступно исходящему из него бытию. Являясь «мощью всех вещей», оно подобно «жизни гигантского растения, которая прошла сквозь все растение, в то время как ее начало пребывает и не распространяется на целое, как если бы она крепко обосновалась в корне» (III, 8, 10; 441–442).

Плотин называет Единое Богом и Отцом сущего (см., например: V, 1, 1; 8), тем самым подчеркивая его трансцендентность (гораздо более ярко выраженную, чем в учении о Едином Платона). Оно бесконечно далеко от той реальности, которая может быть описана с помощью чисел, логических понятий или каких-то образов. Поэтому оно и постигается лишь «отрицательно» (апофатически), посредством отказа от рефлексии, когда созерцающий как бы покидает привычные формы сознания и «становится тождественным с Божеством» (IV, 8, 1; 376–377).

Единое мыслится как нисходящее вовне, или, правильное сказать, внутренне направленное к нисхождению². Как высшее Благо,

¹ Плотин. Третья эннеада / пер. с древнегреч. Т. Г. Сидаша. СПб., 2004. С. 469. В дальнейшем ссылки на этот и другие тома (с первого по четвертый – 2004 г., пятый и две части шестого – 2005 г.) этого издания даются в тексте главы с указанием римской цифрой тома (и, соответственно, одной из шести эннеад), а арабскими – трактатов, их глав и, после точки с запятой, страницы.

² В. С. Соловьев в небольшой статье о Плотине, написанной для энциклопедии Брокгауза и Ефрона, отмечает, что «в понятии этого Единого... уже содержится представление о нисходящем порядке всего существующего. <...> Оно по необходимости есть избыток, изобилие или выступление из себя» (Соловьев В. С. Собр. соч. СПб., [б. г.]. Т. 10. С. 480).

оно не может оставаться замкнутым в себе, оно должно *быть* Благom, т. е. осуществляться в качестве Блага, равно как и в качестве абсолютной полноты и абсолютного совершенства. Вообще говоря, всякое, даже частное (не всеобщее, не бесконечное), совершенство, в силу своей «избыточествующей» полноты, является началом, порождающим другое бытие: «...Когда что-либо из иных приходит к совершенству, мы видим, что оно порождает и не выносит пребывания в себе, но творит иное» (V, 4, 1; 126–127). И если бы такое совершенство, как Единое, довольствовалось своей самодостаточностью и не было порождающим, «тогда все вещи были бы скрыты и лишены формы, находясь в Едином, и не было бы сущих, если бы Единое оставалось в себе, и не было бы множественности истинно сущих, происходящей от Единого» (IV, 8, 6; 386).

Но каким образом Единое, по определению внеположное всякой «множественности», входит в нее, сообщает ей себя? – Подобно свету, исходящему от некоего пребывающего светила, «как излучение... из того, что пребывает, как солнечный свет, так сказать, бегущий окрест Солнца» (V, 1, 6; 18). Все, что движется, имеет какую-то цель, однако «для Единого нет такой цели, поэтому мы не можем утверждать, что оно движется, но если нечто, возникшее после него, необходимо имеет такую цель, то Единое вечно обернуто к Себе» (V, 1, 6; 17). Плотин неизменно повторяет, что в своем нисхождении-излучении Единое не опустошает себя, но остается неподвижным, неизменным и неиссякающим. Как сказано в одном из трактатов, специально посвященном рассмотрению того, как оно осуществляется «по ту сторону» от себя, «Он (Бог, «Единый», Единое. – *Н. Б.*) сам, оставаясь на вершине умопостигаемого, царствует над ним; Он не отчуждает от Себя исходящую явленность... но Он вечно светит, пребывая неизменным сверх умопостигаемого» (V, 3, 12; 86).

Первая сфера, порождаемая светом Единого (и, собственно, являющаяся этим светом), именуется *Умом*. Плотин говорит, что это «образ Единого», который «должен... сохранить многое от Него, быть Ему наиподобнейшим, так же, как свет – Солнцу» (V, 1, 7; 19). Единое «обращено к себе» и видит себя, а Ум есть само это видение.

Иначе говоря, Ум – это такое созерцание, в котором соединяются действие и внутренняя реальность (эйдос) Единого. Описывая способ существования Ума, Плотин называет его «следом» Единого (по наблюдению Джона Риста, это метафора, которую философ применяет к характеристике любого сущего³), имея в виду, что след всегда есть нечто оформленное и определенное, даже если его оставляет то, что выше любых форм. «...Ум обладает жизнью, и дающему нет нужды быть многообразным, и эта умная жизнь была Его (Единого) следом, но не Его жизнью. И когда жизнь смотрела на то Единое, Оно было неопределенным, но затем после этого взгляда стало для жизни определенным, хотя само Единое не имеет границы. Ибо непосредственно самым актом видения чего-то единого жизнь ограничивается им и обретает в себе границу, предел и эйдос; и эйдос оказывается в том, что оформлено, оформляющий же был и остается бесформенным» (VI (2), 6, 17; 115–116).

Неделимая полнота Единого в сфере Ума расчленяется на гармонически организованное множество эйдосов. Эти эйдосы – идеальные прообразы сущего, живые формы, исполненные силой Единого. Ум в самом точном смысле есть «ум всех вещей» (III, 8, 8; 438), т. е. не только предвечное «собрание» эйдосов (подобие неподвижной платоновской «Гиперурации»), но и особого рода мышление, или созерцание, конституирующее вселенскую жизнь на всех ее уровнях и устанавливающее для нее порядок и меру. В Уме как созерцании «познаваемое» и «познающий» суть одно – и «не благодаря родству, как в наилучшей душе, но... сущностно, ибо в Уме “бытие и мышление тождественны”» (III, 8, 8; 436). Это значит, что Ум есть такое «видение Единого», в котором акт созерцания совпадает с тем, *что* созерцается. Иначе говоря, созерцаемое присутствует в созерцании не в качестве некоего образа или подобия, а в качестве жизни – пусть данной «через иное, а не из себя» (Там же), – но все-таки *той же самой* жизни, которая составляет предмет созерцания. Отсюда Плотин заключает, что Ум – это целостный и самостоятельный умопостигаемый мир, содержащий в себе

³ Рист Дж. М. Плотин: путь к реальности / пер. с англ. Е. В. Афонасина, И. В. Берестова. СПб., 2005. С. 39.

совершенную (и в совершенном смысле живую, реальную) гармонию всего того, с чем мы соприкасаемся в чувственном опыте: «...Поскольку каждая из великих частей этой Вселенной есть Там, постольку природа живых существ с необходимостью есть в них (например, поскольку Там есть огонь, то есть в нем и огненные живые существа). И, значит, поскольку Там есть небо, есть тем способом, каким есть, постольку Там есть и все живые существа, которые в небе, и не могут они не быть. <...> Там нет ни бедности, ни тягости, но все вещи преисполнены жизнью, и жизнь в них, как бы бурля, переливается через край. Они, можно сказать, текут из единого источника – не подобно какому-нибудь единичному духу или теплоте, но как если бы было некое качество, обладающее и сохраняющее все качества в себе: и сладость, и благоухание, качество вина и силы всех других вкусов, видение цветов и все сознание осязания, все, что слышит наш слух, все мелодии и все ритмы» (VI (2), 7, 12; 107).

Следует отметить, что порядок созерцания, присущий Уму, в мире Плотина сообщается любому существованию. «Всякая жизнь есть некое мышление, и одно мутнее, чем другое, как и сами жизни имеют степени ясности» (III, 8, 8; 436–437). Поскольку каждый элемент сущего есть, прежде всего, некоторый идеальный смысл, логос, а стихия логоса – это «мышление» или созерцание, то именно созерцанием оказывается и само бытие. Существовать, находиться в отношениях с чем-то иным и порождать что-то иное – значит созерцать (подробно об этом говорится, например, в: III, 8, 2–3⁴).

⁴ Приведем, в схематичном пересказе, комментарий А. Ф. Лосева к этим двум главам: когда смысл (логос) творит вещи, т. е. придает ту или иную определенность материи, он становится «смыслом деятельности», но не переходит в эту деятельность, оставаясь самим собой. Как смысл «сам по себе» он противопоставляет себя «смыслу, воплощаемому в материи». Но такое противопоставление может быть осуществлено только в форме созерцания, а поскольку смысл все-таки один (и противопоставлен, по существу, самому себе), то – самосозерцания. «...Для смысла быть тем, что он есть, это значит творить и переходить в деятельность, в творчество. Следовательно, созерцание, творчество и бытие тем, что есть, в природе – одно и то же. Если смысл есть творящая потенция, это значит, что он есть созерцание, или, точнее, самосозерцание» (*Лосев А. Ф. История античной эстетики. [Т. 6] : Поздний эллинизм. Москва ; Харьков, 2000. С. 536–537*).

Мир есть иерархия созерцаний, нисходящая от верховной гармонии Ума к материальной природе. Но так как всем и во всем созерцает только Ум (он – «ум всех вещей»), и предметом его созерцания является неотделимое от него Благо (Единое), то всякое «частное» самосозерцание логосов в конечном счете к нему (Благу) и устремляется. Отсюда – кругообразный порядок движения в плотиновском космосе: все, что исходит от занимающего более высокую ступень, тяготеет к одному и тому же верховному пределу, в себе самом высвечивая его как собственную конечную цель, и все это – не что иное, как Ум, в разных инобытийных формах созерцающий Единое.

Вторая, после Ума, сфера умопостигаемого бытия (и третья верховная ипостась) – *Душа*. Будучи порождением Ума, она занимает как бы срединную позицию – «между» Умом и материальным космосом: «...природа души есть последний логос умопостигаемого и в умопостигаемом, но она перее всего в чувственной Вселенной» (IV, 6, 3; 307). Она «существует сразу в двух мирах» (Там же), и если в первом мире она едина и единственна (именно как *одна Душа Мира*), то во втором, по выражению Эмиля Брейе, она выступает как «сила, пробегающая из конца в конец цепь реальностей и ассимилирующая себя с каждой из них в ряде трансформаций»⁵. Сам по себе Ум не производит чувственных явлений, не проявляется в них непосредственно, поскольку он неделим и сама его природа не принимает разделения. Хотя сущности-эйдосы в нем и различны, но каждая из них как бы содержит в себе другие сущности, не ограничиваясь от них, но пребывая как некое «все во всем»: «Ум вечно неделим и неотделим от себя, и души неделимы и не отделены друг от друга в мире, который вечен, а не разделен пространственно» (IV, 2; 19); ср. также: «Там (в мире Ума. – *Н. Б.*) все вещи прозрачны и нет ничего темного или сопротивляющегося взгляду; все явны для всех и в своем сокровенном, и во всем остальном, так как свет прозрачен для света. Каждое Там имеет все в себе и видит все в другом, так что все есть везде, и каждая, и все вещи есть все, и неделима Слава» (V, 8, 4; 217). Душа же

⁵ Брейе Э. Философия Плотина / пер. с франц. А. С. Гаголина. СПб., 2012. С. 134.

способна разделяться и, взаимодействуя с материей, т. е., по существу, порождая дискретную природу, присутствовать сразу во множестве отделенных друг от друга вещей.

Реальность Души одновременно причастна и Уму, и чувственному миру. Как таковая (т. е. как ипостась умопостигаемой Вселенной) она едина и целостна. При этом она и делима – но не так, как делимы обычные вещи, состоящие из взаимно обособляемых частей: «она делима, потому что есть во всех частях того, в чем она есть, и неделима, потому что присутствует в целом, и во всех частях, и в каждой из частей» (IV, 1, 1; 9). Иными словами, распространяясь по миру, она, в силу своей исконной неделимости, присутствует в каждой вещи целиком – как одна и та же Душа.

Плотин неоднократно указывает на причастность Души вечной гармонии Ума, имея в виду, что предметом ее созерцания является именно Ум, точнее, идеальный порядок бытия, заключенный в нем. Это, как сказано в цитированном уже трактате «О природе, созерцании и Едином», «первая часть» Души – «то, что всегда наполнено и освещено свыше, то, что пребывает Там» (III, 8, 5; 431). Это понятно: ничем иным, кроме созерцания совершенного мира, Душа не может руководствоваться. Но «вторая часть» Души, хотя и причастна первой, существенно от нее отличается: она есть часть активная, нисходящая в природную жизнь. Она «оставляет предшествующую часть пребывать там, где она была оставлена», потому что форма ее существования – уже не чистое созерцание, а деятельность, в принципе сопоставимая с деятельностью практической. Такую деятельность Плотин определяет как некое «вторичное» созерцание, производное от созерцания реальности Ума и, в сравнении с ним, слабое и неотчетливое: «энергии Души суть созерцания, отличающиеся друг от друга большей или меньшей слабостью или напряжением; так что действие, согласное с созерцанием, есть бессильнейшее из созерцаний, ибо должно рожденному быть всегда одного и того же рода с родившим, но исхождение более слабых становится нисхождением» (Там же; 431–432). Под «энергиями» в данном случае подразумеваются те силы Души, которые находят воплощение в чувственных явлениях. Любопытно, что

Плотин использует здесь сравнение из области, условно говоря, художественной: все, создаваемое Душой, подобно некоему «маленькому» искусству, которое производится другим искусством, «достигшим завершенности», и представляет собой как бы уменьшенную и в значительной мере искаженную его копию или «очерк всего того, что составляло большое искусство – смутны и беспомощны становятся здесь предметы созерцаний» (Там же; 431).

Душа охватывает материально-телесный космос как целое и в то же время присутствует в каждой его части. Брейе не случайно говорит о «панпсихизме» Плотина⁶: в его мире действительно нет ничего неодушевленного, ничего, что не было бы живым. Следует подчеркнуть, что Душа, соединяясь с вещами, совершенно от них не зависит и не испытывает никаких воздействий со стороны материи: эта последняя сама по себе не обладает ни формой, ни энергией, ни, следовательно, способностью на что-либо активно воздействовать. Вхождение Души в стихию материи нельзя понимать как ее «падение» или «пленение» низшей, «темной» природой (такова, как известно, точка зрения гностиков, полемике с которыми у Плотина посвящен специальный трактат, – см.: II, 9)⁷. Напротив, не она принадлежит космосу, а космос, в своем материальном аспекте не имея с нею ничего общего, «участвует» в ней, и он – «ничто» без этого «участия» (IV, 3, 9; 47).

Если Душа – это подобие неподвижного Солнца, то вещи, творимые ею, есть как бы «тень» ее огня – то, что «было первично всецело темным», но теперь⁸ «приведено эйдосом в космический порядок, согласно Логосу» (IV, 3, 10; 48). Она придает всему разумную форму, управляет всем, удерживает все в динамичной, но незыблемой

⁶ См.: Брейе Э. *Философия Плотина*. С. 141.

⁷ О «вхождении» Души в материю можно говорить лишь метафорически; по замечанию Дж. Риста, «позиция Плотина как противоположная позиции гностиков заключается в том, что Мировая Душа остается свыше и просветляет материю без физического контакта с ней» (*Рист Дж. М. Плотин: путь к реальности*. С. 133).

⁸ Это «теперь», конечно, никак не связано с временной последовательностью: оно означает только вечно актуализируемый момент перехода хаоса в космос. Материя *всегда* есть не что иное, как хаос, однако «никогда не было бездушной Вселенной, никогда не существовало тела, лишённого души, *никогда* не было материи вне космоса» (IV, 3, 9; 46).

гармонии. Умеющий видеть замечает ее присутствие в каждом элементе сущего, во всякой вещи, и это присутствие – явление того, что подлинно есть: одно во всем, целое в дробном, неиссякающая, вечная жизнь. Вот как об этом говорится в одном из стихотворений Вячеслава Иванова:

С тобой, вне времени, пределов и пространств,
Плывет и жизнью нежной дышит
Душа под космами таинственных убранств
И, упоенная, колышет
Всей чуткой ошупью свой сон в струях пространств.

<...>

Глядятся Жизнь и Смерть очами всех огней
В озера Вечности двуликой;
И корни – свет ветвей, и ветви – сон корней,
И все одержит ствол великий –
Одна душа горит душами всех огней⁹.

Душа – средоточие мира, связывающая воедино разные его уровни. Мы, вслед за Уильямом Ральфом Инге, можем сказать, что она «...не только посредник между внешним миром и реальностью. <...> Она соприкасается с каждой ступенью в иерархии ценностей и существований – от сверхсущего Абсолюта до лежащей в самом низу (*infra-essential*) материи. Обладая собственной, самобытной жизнью, она способна бесконечно распространяться в любом направлении, нигде не прерываясь. Душа – микрокосм. <...> В каждом из нас она являет собой целостный духовный мир, и потому наше бытие, по причастности Душе, – то же, что и бытие универсальное»¹⁰. Иными словами, поскольку во всем сущем не много душ, но только одна¹¹, то любая индивидуальная душа есть одновременно

⁹ *Иванов В. И.* Собр. соч. : в 4 т. Брюссель, 1971. Т. 1. С. 746–747.

¹⁰ *Inge W. R.* The Philosophy of Plotinus // The Gifford Lectures at St. Andrews. 1902. L., 1918. Vol. 1. P. 203.

¹¹ «Категория количества неприменима к духовному бытию и, в частности, к Душе. Нельзя сказать, что души – это части каких-то других душ. Душа не может ни быть количественно разделенной, ни иметь, подобно телу, множественных частей или органов» (*Ibid.* P. 213).

и Душа Мира. А это значит, что «каждый из нас – умопостигаемый космос», что «всем умопостигаемым в нас мы пребываем в Вышнем» (III, 4, 3; 224) и что мир верховных ипостасей, который мы обычно представляем как возвышающийся «над» нами, по существу, заключен в нас самих. Созерцание этого мира возможно только как интроспекция, сосредоточение души¹² в ее собственной внутренней бесконечности, мгновенное (и, следовательно, внерассудочное, интуитивное) проникновение в запредельную реальность, совпадающую с истинным «я». Еще Аристотель полагал, что созерцание ума, обращенного к самому себе, является источником высшего блага. У Плотина этот мотив приобретает откровенно мистическое (условно говоря, платоновское) звучание: созерцание оказывается у него формой бегства из мира вещей, спасения от телесного плена¹³. «Часто меня пробуждали из тела в самого себя, и я входил в себя, и возникал вне иных вещей; я видел Красоту, и меня охватывало великое изумление, я верил тогда в то, что более всего другого есть эта лучшая часть; я в действительности жил лучшей жизнью и становился тождественным с Божеством; утвердившись в Нем, я приходил в сознание высшей действительности, закрепляясь сверх всего в умопостигаемом» (IV, 8, 1; 376–377). Именно так познается сверхчувственное бытие: путь ввысь здесь, почти по Гераклиту, есть путь, ведущий в глубину сознания¹⁴. В этом «восходящем нисхождении», требующем предельной медитативной концентрации, преодолевается и зависимость нашего ума

¹² Вероятно, в данном случае правильнее было бы говорить не столько о душе в целом, сколько о той «божественной части души», которая «есть вышний образ Ума, сохранивший его свет, подобный свету Солнца» и которая дает ей способность «познать, что есть Ум» (V, 3, 9; 77–78).

¹³ Ср. начало «Жизни Плотина» Порфирия: «Плотин, философ нашего времени, казалось, всегда испытывал стыд от того, что жил в телесном облике, и из-за такого своего настроения избегал рассказывать и о происхождении своем, и о родителях, и о родине» (Порфирий. Жизнь Плотина // Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. 2-е изд., испр. М., 1986. С. 427).

¹⁴ О движении такого рода – у Вяч. Иванова: «И каждое на небо вознесенье – / Сошествие в родную глубину» (Иванов В. И. Собр. соч. : в 4 т. Брюссель, 1979. Т. 3. С. 564).

от внешнего мира, и характерная для него склонность к дискурсивному (различающему, дифференцирующему) мышлению. Неделимость умопостигаемых сущностей у Плотина часто обозначается словом $\alpha\lambda\lambda\omicron\upsilon\varsigma$ ¹⁵ – «простой». Ни Ум, ни тем более Единое в их исконной «простоте» не могут быть постигнуты логически именно потому, что логическая мысль осваивает любую целостность лишь путем разделения и суммирования частных аспектов. Простое же по своей природе неделимо, а поэтому и душа, чтобы приблизиться к нему, тоже должна стать максимально простой, т. е. немыслящей и безмолвной. Утверждаясь в Едином (как бы воспаряя к нему, после того как достигла сферы Ума), она не видит его как нечто «иное», но сливается с его вечным молчанием¹⁶: «Как же мы говорим о Нем? В самом деле, мы говорим о Нем, но не достигаем Его словом, не имея ни знания, ни мышления Его. Почему же мы тогда говорим о Нем, если никоим образом Его не имеем? Не обстоит ли дело так, что не имея Его в знании, мы не имеем Его совершенно? Мы имеем Его таким образом, что говорим о Нем, но не называем Его. Ибо мы говорим, что Он не есть, но не говорим, что Он есть, так что мы говорим о Нем, исходя из того, что позднее Его. Ничто не мешает нам обладать Им, даже если мы не будем говорить о Нем» (V, 3, 14; 89).

Пребывание души в Едином Плотин сравнивает с возвращением из долгого путешествия – в «милое отечество», к «Отцу» (I, 6, 8; 239). Само по себе оно невыразимо, но когда душа снова приходит в свое обычное состояние, в ее памяти, как в некоем зеркале, сохраняются образы («эйдолы») пережитого «там» (см., например: I, 4, 10; 175), и уже одно это не позволяет ей довольствоваться условиями земного бытия. Она все время стремится ввысь – в собственное «внутреннее небо». О том, что она мечтает увидеть и что время от времени, с той или иной степенью отчетливости,

¹⁵ См.: *Sleeman J. H., Polett G. Lexicon Plotinianum.* Leuven, 1980. P. 122.

¹⁶ Ср.: «...Когда он (созерцающий. – *Н. Б.*) станет единым и всем вместе, в чем тот Бог безмолвно присутствует, тогда он окажется с Ним, насколько может и желает быть с Ним» (V, 8, 11; 230).

является каждому мистiku (если не принимать во внимание различия имажинативного плана, это почти всегда – одно и то же), могут свидетельствовать многочисленные произведения «визионерской» поэзии – например, такие строки Фета:

И так прозрачна огней бесконечность,
И так доступна вся бездна эфира,
Что прямо смотрю я из времени в вечность
И пламя твое узнаю, солнце мира.

И неподвижно на огненных розах
Живой алтарь мироздания курится,
В его дыму, как в творческих грезах,
Вся сила дрожит и вся вечность снится.

И все, что мчится по безднам эфира,
И каждый луч, плотской и бесплотный, –
Твой только отблеск, о солнце мира,
И только сон, только сон мимолетный¹⁷...

6.2. Учение о прекрасном

Поскольку Единое у Плотина выступает источником всякого бытия, то именно оно является и началом красоты. Прежде всего, оно есть Благо, которое «древнее и первичнее красоты», потому что к благу устремлено все сущее, а красота воспринимается не всеми, и к тому же требует особой любви к себе, «вторичной» по сравнению со всеобщей любовью к благу (V, 5, 12; 158). Само Благо «не нуждается в красоте», хотя красота нуждается в Благе. Если красота, по мнению многих, «существует для себя» (как нечто к себе обращенное, собой ограниченное), то Благо – всегда «для них» (сущих)¹⁸. «Благо – кротко, ласково, куда нежнее, чем Красота, Оно присутствует в каждом, кто желает Его. Красота же поражает,

¹⁷ Фет А. А. Вечерние огни. М., 1979. С. 14–15.

¹⁸ Здесь явственно слышен отзвук аристотелевского учения о том, что благо всегда в действии, а красота бывает и в «неподвижных вещах».

ошеломляет, приносит удовольствие, смешанное с болью¹⁹. Ибо Красота даже уводит от Блага тех, кто не знает, что происходит с ними, как возлюбленное чадо уводит от отца друг» (Там же; 159). Здесь же сказано, что красота «моложе Блага», поскольку она – в том, что «позже» него, т. е. в *формах* – либо бестелесных (собранных в Уме), либо вещественных. В другом трактате понятие красоты прямо относится к Единому (точнее, к тому, что от него исходит), и здесь красота как бы двойственна: «Сила Всего есть цветок красоты, Красота, раскрывающая красоту» (VI (2), 7, 32; 140). Иначе говоря, Единое – это начало красоты, которая выше красоты, ею творимой, поскольку последняя представлена в тех или иных формах, а первая (истинная и исконная) существует вне всяких форм. «...Так как та красота, что возникает от Него, бесформенна, она иным способом присутствует в форме. Ибо та, что называется обычно красотой, есть только форма в ином, но сама красота бесформенна» (Там же). Наконец, в трактате I, 6, целиком посвященном теме прекрасного, красотой именуется *само* Благо: «...нужно рассмотреть *Красоту, которая есть Благо*, от Нее непосредственно произошел Ум, который есть само Прекрасное, Душа же красива Умом, иные же – только как оформляемые Душой, будут ли они красивы в делах или в образе жизни» (I, 6, 6; 236)²⁰.

Нужно отметить, что для Плотина подлинной ценностью обладает только бестелесная, чистая красота. Ту стадию платоновской *scala amoris*, которая в «Пире» именуется любовью к прекрасному в телах, по его мнению, следует проходить, не останавливаясь:

¹⁹ Пьер Адо так комментирует суждения Плотина о болезненном и пугающем воздействии красоты: «Если бы существовало только Прекрасное, мы были бы очарованы, обольщены и, наконец, испуганы. Пока душа не ощутила за Красотой присутствие Блага, пока очарование не смягчило в ее глазах чарующую недвижность Прекрасного, “душа падает навзничь” в испуге, когда созерцает мир Форм» (*Адо П.* Плотин, или Простота взгляда. М., 1991. С. 65).

²⁰ По утверждению Риста, в этом фрагменте «Плотин в громадной степени зависит от терминологии из платоновского “Пира”, где Прекрасное является целью исканий философа. ...Легко понять, почему Плотин говорит, что до достижения Единого философ желает его как Благо, но после созерцания он восхищается его Красотой» (*Рист Дж. М.* Плотин: путь к реальности. С. 70).

«...Когда говорится, что это (красота чувственных вещей. – Н. Б.) – красота, беги от качества формы такой вещи быстрее, чем от уродства; не должно тебе ничего творить пред глазами, чтобы не отпасть от истинной красоты в то, что называется красотой лишь в силу смутной причастности. Красив бесформенный эйдос, если он, на самом деле, эйдос, и красив настолько, насколько ты обнажишь его от всех форм» (VI (2), 7, 33; 140–141). Речь идет об онтологической несамостоятельности материальной красоты: вещи и тела не бывают прекрасны *сами по себе*, и поэтому их мнимая («смутная») красота не должна соблазнять нас. В принципе той же позиции придерживается и Платон. Однако он все же принимает телесную красоту как некое, пусть и относительное, благо. Плотин же скорее страшится и этой красоты, и связанных с нею влечений²¹. Если у него и встречаются более или менее благосклонные высказывания о прекрасном в вещах, то они, как правило, подчинены одной цели – показать, что такое прекрасное не является самодостаточным; ср., например: «Величайшая красота в чувственном... есть проявление наилучшего в умопостигаемых сущностях, их сил и благодности» (IV, 8, 6; 387).

Что такое красота? Рассмотрению этого вопроса посвящен у Плотина трактат I, 6 («О красоте»²²). Мы, говорит философ, воспринимаем как красивые главным образом «видимые» и «слышимые» вещи. Но кроме этого есть еще «и красивые образы жизни, и поступки,

²¹ О его отношении к чувственной любви см., например: *Адо П.* Плотин, или Простота взгляда. С. 54–59. О том же применительно к любви, рассматриваемой в «Пире» и «Федре»: *Порфирий.* Жизнь Плотина. С. 433.

²² Так он назван в переводе Т. Г. Сидаша, который здесь цитируется. В переводах А. Ф. Лосева и Ю. А. Шичалина у него иное название – «О прекрасном». Вероятно, последний вариант является более правильным; во всяком случае, «*Lexicon Plotinianum*» Слеемана и Полетт трактует τὸ καλός (в оригинале трактат называется «Περὶ τοῦ καλοῦ») именно как *beautiful, прекрасное* (красота – κάλλος или καλλονή) (см.: *Sleeman J. H., Polett G. Lexicon Plotinianum.* P. 528–529). На это следует обратить внимание, потому что для Плотина красота и прекрасное – не тождественные понятия: первое, как мы видели, может оставаться вне форм, второе же всегда оформлено (поэтому красота есть то, что делает что-то прекрасным, а прекрасное – то, что причастно красоте) (см. об этом: *Рист Дж. М.* Плотин: путь к реальности. С. 67–68).

и состояния, и науки, и красота добродетелей» (I, 6, 1; 225). Благодаря чему красивы эти явления? «Одной ли и той же красотой красивы все, или одна красота – в телах, а другая – в других вещах, т. е. в душах?» (Там же; 226). Обычно думают, что «красоту производит симметрия частей друг относительно друга и целого, симметрия с прибавлением благоцветия, делающего предмет красивым для глаза» (Там же). Действительно, как мы уже видели, это традиционный взгляд, согласно которому красота всегда есть некоторая соразмерность (т. е. форма гармонического сочетания частей какого-то целого). Но если так, то, значит, мы не сможем говорить о красоте простых (несоставных) вещей, например, какого-нибудь отдельного цвета, или золота, или ночных звезд, или молнии, или света солнца. Не увидим мы в этом случае красоты и в не вещественных явлениях – идее, вере, целостном знании, той или иной добродетели. Да и в сложных вещах «будет красивым целое, а каждая из его частей не будет красива сама по себе, но лишь содействуя красоте целого» (Там же; 227). Однако, например, в музыкальном созвучии красив каждый звук, а не только вся композиция. И, кроме того, музыкальная симметрия, равно как, например, симметрия человеческого лица, в одном случае кажется красивой, а в другом нет. Значит, «должно сказать, что красота есть нечто иное, нежели симметрия, нечто над ней, что само симметрично красиво благодаря иному» (Там же).

Таким образом, ясно, что под красотой следует понимать некую «простую» сущность, которая, присутствуя в вещах, делает их прекрасными (прекрасное же, в свою очередь, будет тем, что причастно этой сущности). Здесь ключевое значение имеет понятие *эйдоса*, или, по определению А. Ф. Лосева, идеального «первопрекрасного»²³: «Мы говорим, что наши вещи красивы причастием эйдосов» (Там же; 228). Там, где эйдос отсутствует, материя остается бесформенной, т. е. безобразной, и напротив, когда «приходит» эйдос, он «составляет то, чему надлежит возникнуть из множества частей в единое, упорядоченное целое, которые он приводит

²³ Лосев А. Ф. История античной эстетики. [Т. 6] : Поздний эллинизм. С. 560.

в целенаправленное единство и делает его части согласными с собой и друг с другом» (Там же; 229). Зримым выражением такого единства и является красота. Она «полагается на уже приведенном эйдосе в единство и отдает себя и частям, и целому» (Там же) – иначе говоря, она действует как энергия, скрытая в эйдосе, как сила гармонии и единения. Пока материя и эйдос пребывают в согласии, она присутствует в вещи, но когда это согласие распадается, она исчезает, и вещь, утрачивая причастность к ней, перестает быть прекрасной.

Далее в трактате «О красоте» упоминается некий «внутренний эйдос», благодаря которому оказываются «созвучны телесная красота и та, что прежде тел» (Там же). Когда архитектор согласует внешнюю и внутреннюю красоту здания, «он делает это, потому что сам внешний дом, если отделить его от камней, есть *внутренний эйдос*, разделенный внешними массами материи, и хотя этот эйдос лишен частей, он явлен во множестве» (Там же; 229–230).

Но если есть и «внутренний эйдос», и «просто» эйдос, о котором говорилось ранее, значит ли это, что они – два разных эйдоса? Нет, эйдос, без сомнения, один, но в нем обнаруживается, по крайней мере, два аспекта: с одной стороны, это – эйдос, который приводит к единству все разрозненное и нецелостное (в этом смысле он есть объективный образ Логоса, «истекающего из Ума» (III, 2, 2; 128)²⁴ и через действия Души «собирающего» мироздание), а с другой –

²⁴ «Да, истекающее из Ума есть именно Логос, и он всегда истекает, пока Ум остается сущим. Все части “будущего” космоса пребывают в Логосе, в семени, вместе, разом в одном и том же, и ничто ни с чем не враждует, не разнится, ничему не мешает; потом уже нечто возникает в объеме, и иная часть в ином месте, так что вещи будут уже и мешаться друг другу, и друг друга истреблять: таким образом, из единого Ума и истекшего от него Логоса взошла в бытие эта Вселенная и разделилась на части» (III, 2, 2; 128). Артур Хилари Армстронг называет платоновский Логос «четвертой ипостасью, более чистой, чем природа, и содержащей в себе структурный образ материального мира»; он – «эманация Ума, актуализирующая все, что Ум заключает в себе как возможность, без какого-либо усилия со стороны высшей ипостаси... способ присутствия Ума в видимом мире» (*Armstrong A. H. The Architecture of the Intelligible Universe in the Philosophy of Plotinus. An Analytical and Historical Study. Amsterdam, 1967. P. 102*).

эйдос «внутренний», выражающий (проявляющий, обнаруживающий) это единство как бы изнутри него самого. Как говорит А. Ф. Лосев, это – «выразительный эйдос, коррелятом которого в сознании является, очевидно, не просто мыслимый, но понимаемый эйдос»²⁵. Эйдос в первом значении есть начало единения и гармонизации. Однако, как мы знаем, не все внешне гармоничное (по Плотину, «симметричное») бывает красивым. Гармония в некоторых случаях может быть ясно представляемой, но не переживаемой – так, как обычно переживается прекрасное. Значит, чтобы тот или иной предмет был красивым (а он бывает таковым не сам по себе, а только для нас), эйдос должен выступить в ином, «выразительном», аспекте. Здесь он не просто эйдос вещи, но эйдос *воспринимаемой* вещи. Он актуализируется в пространстве восприятия и присутствует одновременно и в том, что воспринимается, и в самом воспринимающем. «Во “внутреннем эйдосе” две цельности, – пишет А. Ф. Лосев. – Одна – общеэйдетическая, плоскостная, так сказать, и другая, возникающая от того, что чистый и отвлеченный эйдос оказывается погруженным в новую среду, чувственную или психическую»²⁶. Таким образом, «внутренний эйдос» – это такой принцип существования вещи, который как бы ориентирует ее на нас, делает ее смысл «выразительным», побуждает свойственную ей гармонию находить отзвук в сознании. В то же время именно его присутствие в душе дает нам способность к такому отзвуку; поэтому он выступает и как принцип эстетического опыта в целом. По словам Лосева, этот эйдос, несмотря на его связь с реальностью не только логической (логосной), но и психической, «продолжает... мыслиться чисто смысловым образом, то есть превращает чувственную, или “внутреннюю”, материю сознания в смысловую материю»²⁷. Это важно, если мы учтем, что красота, обладая идеальной природой, по-настоящему осуществляется именно в сфере чистого смысла. Не случайно красоту вещей Плотин определяет лишь

²⁵ Лосев А. Ф. История античной эстетики. [Т. 6] : Поздний эллинизм. С. 562.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же.

как «смутно причастную» подлинной красоте, как нечто такое, что, по существу, не заслуживает внимания, от чего нужно «бежать»²⁸.

Если материальная красота – это выразительная гармония эйдоса и вещи, то прекраснейшей из вещей должен быть огонь. Он «занимает место эйдоса относительно других стихий; он тончайший других тел, как наиболее близкий к бестелесному; только он не принимает в себя ничего иного, но иные принимают его» (I, 6, 3; 230). По Плотину, огонь есть первичное воплощение бестелесного света (энергии эйдоса, «просветляющей» темную материю), и поэтому он – как бы эталонный эквивалент красоты всех вещей²⁹. Возможно, есть предметы, которые кажутся более красивыми, чем огонь, однако он все же прекраснее их, потому что его красота *онтологически* выше любой другой в материальном мире. Думается, для Плотина существеннее всего «пограничное» положение огня: «до» него – плотные и непроницаемые чувственные явления, «смутные» подобию красоты; «после» него – реальность сверхчувственная, в которой прекрасны уже только идеальные (эйдетические) структуры. Сам же он «светит и блистает, как если бы был эйдосом» (Там же) – как предельно чистое свидетельство того, что вещественная красота – это преодоление (просветление, прояснение, или, говоря в архаичной манере, «улегчение») материи эйдосом.

Над материально прекрасным возвышается красота иного порядка – «более далекая», «которая уже не воспринимается чувственными очами, но только лишь зрением души» (Там же; 231). Это красота «невидимого» – образа жизни, добродетелей, разумного знания, а также вещей, стоящих выше разума и обладающих наибольшей красотой. Душа созерцает их без помощи чувств;

²⁸ Ср.: «Где же есть Тот, Кто создал столь великую красоту и столь великую жизнь?.. Ты видишь красоту на всех эйдосах, которые многообразны. Красота пребывает здесь. Но будучи в красоте, должно смотреть, откуда приходят и эти эйдосы, и сама красота» (VI (2), 7, 31; 139).

²⁹ Здесь можно вспомнить сказанное по другому поводу Гераклитом: «Под залог огня – все вещи, и огонь – под залог всех вещей, словно как под залог золота – имущество, и под залог имущества – золото» (фрагм. 90) (Фрагменты ранних греческих философов. М., 1989. Ч. 1. С. 222).

видящие их «должны наслаждаться и испытывать изумление и горячо стремиться к этому – куда сильнее, нежели к здешним вещам, поскольку овладевают уже истинным» (Там же; 231–232). Здесь речь идет о любовной страсти, которая, подобно платоновскому «эротическому безумию», влечет нас ввысь, к подлинной красоте: «...эта страсть – изумление и ужас наслаждения, и тоска, и влечение, и сладкий испуг. В соприкосновении души с невидимым такое состояние претерпевают, в принципе, все души, однако на деле – в большей степени те, кто в большей же степени способен любить» (Там же; 232).

В тех трактатах, где Плотин говорит о любви, нередко воспроизводится мифопоэтическая образность «Пира» и «Федра», но, как отмечает Пьер Адо, делается это «...не для того, чтобы, подобно Платону, описывать человеческую любовь, – он (Плотин. – *Н. Б.*) сразу использует ее (платоновскую образность. – *Н. Б.*) для описания мистического переживания. Человеческая любовь – больше уже не исходная точка, первая ступень восхождения. Она становится лишь степенью сравнения. Она лишь отражение подлинной любви, той, которую вдыхает в душу Благо»³⁰. В самом деле, чистая душа любит в объекте своей любви (это могут быть и телесные образы, и нравы, и добродетели и т. п.) только красоту, исходящую от Блага. Она стремится к Благу, даже если не осознает цели своего стремления, и когда «оборачивается к Нему», то понимает, «что имеет в себе нечто от Него, и воспринимает Его, и приходит в состояние любовного влечения к Нему» (VI (2), 7, 31; 137). Тогда она уже не прельщается «красотами этого мира», но, напротив, отчетливо видит, что «они увязли в мясистых телах и измараны присутствием своих смрадных жилищ», что они «разделены величинами и не суть сами истинно прекрасные сущие» (Там же; 138). Она проходит мимо этих «красот», не задерживая на них взгляда и тем более не испытывая (в противоположность любящему в платоновском мире) никакого удовольствия от их созерцания.

³⁰ Адо П. Плотин, или Простота взгляда. С. 58.

Таким образом, предмет любви – красота умопостигаемых вещей и (насколько оно доступно) самого Блага³¹. Почему, спрашивает Плотин, мы называем такие вещи красивыми? Потому что «они суть и являются, и тот, кто их видел, никогда не мог бы сказать иного, кроме того, что они истинно суть (I, 6, 5; 233). И далее: «Что же такое “истинно суть”? – То, что они (вещи. – Н. Б.) красивы» (Там же). Сказано именно так, с совершенно недвусмысленным знаком равенства между истинным существованием и красотой. Конечно, говорить о том, что *быть* и быть красивым – одно и то же, можно лишь применительно к «несмешанной», идеальной красоте. Отметим еще раз: если это – красота самого эйдоса или тех явлений, которые в своей «чистоте» с эйдосом совпадают (например, добродетели), то красота, соединенная с материей, – не более чем «смутное» ее подобие. И когда такая красота увлекает и подчиняет себе душу, обращая на себя ее желания и тем самым препятствуя движению вверх, то она словно бы сходит со своего основания в вечном (истинном) бытии и погружается в непостоянное, временное – иначе говоря, становится источником *безобразного*. «...Безобразие возникает в душе, как некая чуждая красота, обесчестив ее и сделав душу нечистой, соединив со множеством зол» (Там же). Безобразное – не столько характеристика внешних объектов, сколько состояние души, которое «происходит от ее смешения, совокупления и склонения к телу и материи» (Там же; 234). По-видимому, объективно безобразного в мире Плотина существовать не может: здесь есть только низкие или высокие степени «высвеченности» красоты, но нет ничего такого, что было бы ей непричастно.

Если прекрасное и истинно сущее – одно и то же, то для души созерцание красоты должно быть формой приобщения к истинному бытию, или, другими словами, обретения тождества с самой собой. Действительно, когда Плотин призывает «бежать» от красоты

³¹ В связи с красотой, которую в первую очередь *видят*, интересно, что, согласно Плотину, имя «Эрос» произошло от глагола *ορασις* – видеть. Эрос – «наполненное видением око, как сам акт видения вместе с эйдолом видимого» (III, 5, 3; 250).

тел, которые «суть образы, следы и тени», «к Тому, чего они образы» (Там же, 8; 238), он имеет в виду «бегство» не только за пределы телесного мира, но и за грань субъективной (вернее, субъектной) реальности, поскольку эта последняя относится ко всему, что не есть она сама, как к некоему инобытию, утверждая себя исключительно через отличие от мирового целого, через собственную отдельность, частичность. В движении к Благу, в сближении и конечном отождествлении с ним существование души постепенно утрачивает качества «собственного» и «несобственного», «иноного» и «неиноного», «внешнего» и «внутреннего», т. е. становится таким же целостным и всеобъемлющим, как бытие самого Блага. «Обратись в себя и смотри, – говорит Плотин, – если ты еще не видишь собственной красоты, уподобься создателю статуи, который одно отсекает, другое шлифует, одно делает гладким, другое – чистым, пока не придаст лику изваяния красоту; таким образом и ты отсекай чрезмерное, выпрямляй искривленное, темное очищай и делай блестящим и не прекращай “ваять свою статую”» (Там же, 9; 239). После того, как произошло это «отсечение» и устранилось все привходящее, не остается ничего, кроме чистого света Единого: «Ты... останешься лишь самим собою – истинным светом, неизмеримым никакой величиной, неочерченной формой в малости, невозрастающим беспредельным в величье, но останешься неизмеримым повсюду, больше всех мер, превосходящим любое качество – и так, став таковым, ты увидишь самого себя, становясь уже самим зреньем; с этого момента доверься себе, взошедшему так высоко, уже не нуждающемуся в показывающем, и смотри пристально, ибо лишь один глаз видит Великую Красоту» (Там же; 239–240).

Таким образом, видение красоты в ее наивысшем пределе обобщается экстатическим «растворением» в Едином, по существу же – утверждением видящего в собственном истинном бытии, в том, что он «истинно суть». Но Единое – еще не само бытие, а лишь возможность бытия, и поэтому в слиянии с ним душа для самой себя становится такой же возможностью, или, как пишет А. Ф. Лосев, «самопорождением, универсальнейшей потенцией

всего логического и алогического»³². Строго говоря, здесь она уже не созерцает «Великую Красоту», но является ею, и сама эта красота не есть нечто созерцаемое, потому что она не дана взгляду как «предлежащее» или «иное». Для того чтобы ее действительно видеть, душа должна остановиться на ступени, предшествующей Единому: «Ибо восходящий прежде придет к Уму и Там увидит все прекрасные эйдосы, и скажет, что это – само Прекрасное, это – Идеи; все вещи прекрасны ими, – порождениями Ума и Сущности» (Там же; 240)³³.

О том, что представляет собой прекрасное в сфере Ума, Платин говорит в трактате V, 8 «Об умопостигаемой красоте». «Красивы сотворенные вещи, красив и логос в материи, но разве тот Логос, что в Творящем, нематериальный и первичный Логос, не есть сама Красота?» (V, 8, 2; 213). Логос в природе – «первообраз красоты в телах» (Там же, 2; 215); еще прекрасней Логос в Душе, творящей природу. Сам по себе он – уже не собственно Логос, а «Творец первичного Логоса, Красота, присутствующая в материи-Душе»³⁴, иначе говоря, Ум (Там же). Его образы, «взятые из него самого» (онтологически ему адекватные и от него неотделимые), это – боги. Все они «...величественны и красивы, и красоты их – безыскусны; но что есть то, благодаря чему они таковы? Это есть Ум, ибо именно Ум наиболее деятелен в них. Он действует в них, чтобы быть видимым» (Там же, 3; 216). Очевидно, боги – не что иное, как эйдосы (наполняющие сферу Ума идеальные прообразы сущего), но только представлены они в особом, «выразительном» аспекте. Красота есть живое начало, и, как всякая жизнь, она всегда – в проявлении. Даже если это – красота чистых логических структур, она все равно должна быть выражена в какой-то форме. Для эйдоса формой бытия в красоте является божество – «оживший» эйдос,

³² Лосев А. Ф. История античной эстетики. [Т. 6] : Поздний эллинизм. С. 568.

³³ Ср. у Брейсе: «Если Платон останавливается на идее Прекрасного, то Платина тот же путь приводит к Уму. Это значит, что для Платина одно с другим тождественно» (Брейсе Э. Философия Платона. С. 167).

³⁴ В переводе Лосева – «в душевной материи» (т. е. в «идеальной материи» Души) (Лосев А. Ф. История античной эстетики. [Т. 6] : Поздний эллинизм. С. 573).

эйдос, излучающий свою внутреннюю гармонию, и в этом смысле – прекрасный эйдос³⁵.

В реальности Ума любая часть онтологически (по степени полноты бытия) совпадает с целым. Если они и отличаются друг от друга, то не так, как это свойственно чувственным явлениям, а идеальным, чисто смысловым образом. Поэтому здесь каждый из богов есть одновременно и все остальные боги, и сам божественный мир. И красота любого из них совершенна, потому что в ней – бесконечность всеобщей красоты. «Каждое Там имеет все в себе и видит все в другом, так что все есть везде, и каждая, и все вещи есть все. <...> Иное – вне каждого, но в каждом явлены все» (Там же, 4; 217). Движение в этом мире «...чисто, поскольку движущееся не вносит в него смятения, становясь чем-то от него отличным как это имеет место в процессе всякого из здешних движений. Покой Там невозмутим, ибо не смешан ни с чем беспокойным. <...> Там тот, кто движется, есть Ум, и его подлежащее есть Ум, как если представить, что наше видимое, световидное небо, т. е. пространство неба, чтобы свет от него исходил, не вмещало бы в себя звезды, но само было бы звездами» (Там же). Так же и красота «есть не в том, что красиво» (Там же), но совпадает с этим «красивым», и «красивое», в свою очередь, есть сама красота. Иначе говоря, между нею и тем, в чем она воплощена, нет ни различия, ни дистанции. Поэтому то созерцание, которое доступно богам, есть как бы видение красоты самой красотой. Но к такому созерцанию способен и человек, если он поднимается внутри себя до самоотождествления с Умом и становится частью его мира, т. е. им самим, подобно богам, каждый из которых – и часть Ума, и весь Ум: «Если кто-то видит Его как нечто отличное от себя, он еще не стоит в красоте; лишь становясь Им, созерцающий наиболее крепко утверждает в красоте» (Там же, 11; 231).

³⁵ В связи с этим можно сказать, что у Плотина (и в этом он – настоящий «платоник») первоначальной стихией обнаружения логической «модели» прекрасного оказывается *миф*: здесь «полно сконструированная красота переходит в мифологию» (Лосев А. Ф. История античной эстетики. [Т. 6] : Поздний эллинизм. С. 589).

Область красоты, развернутая внутри Ума (т. е. область прекрасных феноменов как таковых, или мир богов-эйдосов, взятый как некоторая особая реальность), именуется у Плотина Мудростью (σοφία). Эта Мудрость есть «сущность Ума»; «она имеет вместе с собой и творит все сущие вещи, и все они следуют Ей, и Она сама есть все сущие вещи, и они возникли вместе с Ней, ибо Она – Единое, Сущность и Мудрость» (Там же, 4; 219). В этом смысле она есть целостный прообраз универсума, содержащий в себе всякое бытие в предельно совершенной форме. Она замкнута в самой себе и ни в чем ином не нуждается. Но именно как «мудрость», как то, что должно кому-то сообщаться, передаваться, она направлена вовне и посредством Логоса воплощается в «инобытийной» действительности³⁶. Поэтому космос причастен Мудрости, и даже в определенном смысле есть Мудрость. Человеческий ум способен видеть ее только в том случае, если он преодолевает «естественную» предрасположенность к дискурсивному мышлению и созерцает ее, будучи таким же целостным и неделимым, как она сама. По существу, это означает то же, что видеть мир Ума, или пребывать в высшей красоте.

Эта концепция, пусть и неявным образом, перекликается с библейским учением о Премудрости Божией³⁷. В Книге притчей Соломоновых Премудрость так говорит о себе: «Когда Он уготовлял небеса, [я была] там. Когда Он проводил круговую черту по лицу бездны, когда утверждал вверху облака, когда укреплял источники

³⁶ Как пишет С. С. Аверинцев, «...эта неоплатоническая самодовлеющая “мудрость самой себя”, покоящаяся внутри себя, с необходимостью выявляется вовне как σοφία космоса, сообщающая веществу мира красоту и строй» (Аверинцев С. С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // Из истории русской культуры. Т. 1 : Древняя Русь. М., 2000).

³⁷ Вопрос о том, насколько хорошо Плотин был знаком с иудаистической традицией, по-видимому, достаточно труден, но можно предположить, что, по крайней мере, через произведения Филона Александрийского он имел возможность соприкоснуться с библейской экзегетикой. Впрочем, интерес Плотина к Филону (прежде всего, в рамках учения о Логосе) тоже проблематичен. Так, например, Инге отмечает, что, возможно, Филон и оказал какое-то влияние на Плотина, однако «направленность этого влияния неочевидна» (см.: Inge W. R. The Philosophy of Plotinus. P. 97).

бездны, когда давал морю устав, чтобы воды не переступали пределов его, когда полагал основания земли: тогда я была при Нем художницею, и была радостью всякий день, веселясь пред лицом Его во все время, веселясь на земном кругу Его, и радость моя [была] с сынами человеческими» (Притч.VIII: 27–31).

Подобно библейской Премудрости, σοφία у Плотина исходит из умопостигаемой божественной реальности и предшествует сущему в качестве его «художественно» оформленного прообраза. Она так же может быть истолкована и как некое первичное (В. С. Соловьев говорил: «субстанциальное») основание материального космоса, вечно пребывающее в Абсолюте и в нем самом представляющее полноту космического бытия. Правда, в библейской картине мира Премудрость принадлежит единому Богу, понимаемому как Личность, и потому «начало» творения, в котором (и в качестве которого) она актуализирована, утверждается здесь не какой-то космической необходимостью, но актом божественной воли. У Плотина же Мудрость, напротив, подчинена процессу безличной логической детерминации и является не более чем одним из его проявлений. Поэтому о существенной близости между этими двумя понятиями говорить невозможно. Однако есть сходство типологическое, и оно впоследствии послужило основанием для своеобразного синтеза библейского и греческого (в первую очередь – платиновского) учений о Премудрости в христианских софиологических концепциях.

6.3. Основные положения философии искусства

Искусство, по Плотину, есть деятельность *подражательная*: «Если же кто-то бесчестит искусства, ибо они творят, подражая природе, то ему должно, прежде всего, сказать, что и отдельные природны вещи тоже подражают в своем творчестве природе» (V, 8, 1; 212). Но что значит в данном случае «подражание природе»? Какой из «природ» подражает искусство? Совершенно очевидно, что не чувственной, а идеальной: «...искусства не просто подражают видимому, но возводят свой взгляд к логосам, из которых происходит природа», – так, например, «Фидий сотворил Зевса,

взирая отнюдь не на чувственное, но постигая умом, как выглядел бы Зевс, если бы пожелал явиться нашим очам» (V, 8, 1; 212). Здесь имеется в виду искусство эмпирически воспринимаемое, предметное. Однако у Плотина речь идет не только о таком искусстве, но и еще об одном – условно говоря, допредметном, «первичном». Каменная статуя, создаваемая художником, красива не потому, что эйдос красоты заключен в самом ее материале, а потому, что «он был в человеке, в уме скульптора, и был прежде, чем пришел в камень» (Там же; 211). Но «в человеке» этот эйдос присутствовал не изначально, «не поскольку он (скульптор. – Н. Б.) обладал глазами или руками, но поскольку он *был причастен искусству*» (Там же). Если еще до создания статуи, т. е. до самого художественного акта, необходимо иметь «причастность искусству», и если именно этой «причастностью» обусловлено вхождение эйдоса в оформляемый материал, значит, такое искусство не зависит от субъекта и существует независимо от него, само по себе. Плотин говорит, например, что человек становится «музыкальным» благодаря музыке, но оказывается, что эта музыка «произведена музыкой, *существующей прежде*» (Там же; 212). Что значит эта музыка «до музыки»? Очевидно, это такая идеальная структура (скажем, принцип звуковой гармонии), к которой художник должен приобщиться, прежде чем создать музыку, доступную слуху. То же можно сказать и о любом другом искусстве: оно существует до своего воплощения в предметных формах, и «оно само есть нечто большее, нечто красивейшее, чем произведенные им вещи» (Там же; 211). Художественный замысел (идея произведения), с которым проще всего было бы отождествить такое искусство, по-видимому, выступает его отображением или преломлением в сознании, «вторичным» по отношению к нему и, конечно, не столь совершенным.

В следующем трактате пятой эннеады Плотин говорит, что поскольку в Уме собраны эйдосы всего сущего, то там же – и «эйдос художника», и «искусства, порожденные Умом» (V, 9, 12; 275). Значит, Ум содержит в себе прообразы искусств, но они, как и все эйдосы в мире Плотина, – нечто большее, чем чисто «логические» идеи. Это активно действующие «умные» структуры, особые формы,

или модусы, «бытия-в-действительности» (Там же, 8; 271), способные аккумулировать исходящую от Ума творческую энергию и через сознание художника (в котором они как бы «зачинают» процесс творения) направлять ее на объекты чувственного мира. Это, собственно, и имеется в виду под искусствами «до» искусств. Они «входят в предметы благодаря эйдосам, которыми они наделяют тот или иной материал, но сами они остаются себе тождественными и пребывают вне материи, обладая в себе истинной статуей или истинным ложем» (Там же, 5; 267)³⁸. Все, что создает художник (вернее, все, что они, движимые Умом, создают при посредстве художника), уже содержится в них в форме идеальных произведений – «истинной» статуи, «истинного» ложа, «истинной» музыки, «истинной» архитектурной постройки и т. д. По наблюдению Джона Хендрикса, «эти умопостигаемые произведения напоминают *natura naturans*, природу творящую, а подражания им в материальном мире – *natura naturata*, сотворенную природу»³⁹. Первые участвуют во вторых как прообразующие структуры, как принципы их существования в качестве феноменов искусства. Будучи в смысловом отношении тождественными друг другу, они в то же время различаются по степени совершенства: красота первых как бы тускнеет и рассеивается в материальной ткани вторых, и поэтому ее копия, творимая художником, оказывается не более чем «тенью» оригинала: «Ибо насколько красота в своем движении в материю распространяется, приобретает пространственность, настолько ослабевает она сравнительно с той красотой, которая пребывает в единстве» (V, 8, 1; 211).

³⁸ У А. Ф. Лосева эти искусства трактуются как принципы искусств, которые должен освоить художник, чтобы овладеть своим искусством. По В. В. Бычкову, это «чисто духовная дисциплина искусства, типа, скажем, науки музыки или поэтики, в которой и обитает идеальная красота искусства» (Бычков В. В. AESTHETIC A PATRUM. Эстетика Отцов Церкви. 1. Апологеты. Блаженный Августин. М., 1995. С. 398).

³⁹ *Hendrix J.* Plotinus and the Artistic Imagination (2015) / Roger Williams University. School of Architecture, Art, and Historic Preservation Faculty Publications. Paper 31. P. 3 [Electronic resource]. URL: http://docs.rwu.edu/saahp_fp/31 (дата обращения: 15.04.2017).

Художественное творчество у Плотина по некоторым существенным признакам сопоставимо с творчеством самой Мировой Души: подобно тому, как Ум «подает логосы» Душе, когда она сообщает форму космоса четырем природным стихиям, «в художниках в их деятельность приходят логосы, исходящие от искусств» (V, 9, 3; 264). А. Ф. Лосев говорит, что «для Плотина нет существенной разницы между художественно творящим человеком и самой природой, то есть, в конечном основании, нет разницы между искусством и природой»⁴⁰. В самом деле, по логике всеобщего космического изоморфизма (а именно такова логика самоорганизации платиновской мировой иерархии), индивидуальная душа тождественна по своей структуре Душе Мира и так же, как она, обладает созидательной способностью, проявляющейся, конечно, не в творчестве вещей как таковых, а в создании их подобий (что, собственно, и есть «подражание»). Отсюда прямое совпадение между деятельностью художника и творческой активностью природы в Мировой Душе. Природа и искусство равным образом обращены к материи и оформляют ее как «свое иное», вдохновляясь при этом созерцанием умопостигаемых эйдосов. Источником форм в природе является Ум, но и формы, сообщаемые художником его произведению, как мы видели, тоже исходят от Ума. В Уме же берут начало и созидательная сила природы, и творческая способность художника («подавая» им логосы, Ум порождает и ту, и другую), так что, строго говоря, не сами они творят, а Ум творит через них. Поэтому «механизм» творчества в природе и в искусстве – один и тот же.

«Для Плотина, – пишет Джон Энтон, – искусство есть, по существу, эманативный процесс. И, несмотря на то, что оно, в соответствии с общим принципом иерархической космологии, подражательно, мы не сможем понять его в полной мере, если оставим без внимания платиновскую онтологию эманации»⁴¹. С другой стороны, искусство нельзя объяснить, исходя *только* из этой онтологии. Ничему не подражает в мире Плотина лишь источник всех эмана-

⁴⁰ Лосев А. Ф. История античной эстетики. [Т. 6] : Поздний эллинизм. С. 667.

⁴¹ Anton J. Plotinus' Conception of the Functions of the Artist // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1967. Vol. 26, № 1. P. 94.

ций – Единое. И если допустить, что художественная деятельность лишена элемента подражательности, то, по справедливому замечанию Энтона, она «...автоматически утвердится на уровне чистого бытия, нисходящего вовне посредством эманаций, и тогда получится, что либо искусство и Единое – одно и то же, либо они – два разных источника универсума. В первом случае нужно будет признать, что Плотин ошибся, когда поместил идеальные прообразы искусств в область Ума, а во втором теория Единого окажется противоречащей самой себе»⁴². Отсюда следует, что искусство – не только часть общекосмического «эманативного процесса», но еще и вполне осознанное подражание эйдосам «умного» мира.

Что представляет собой это подражание? Плотин не говорит о нем подробно, однако из отдельных высказываний можно понять, что оно осуществляется не столько через «представление» (мысленное копирование) эйдосов, сколько через установление тождества между эйдосами и постигающей их мыслью. Прежде всего, искусство совершенно не зависит от дискурсивно мыслящего, «рассуждающего» ума. «Рассудок возникает здесь (в обыденном мире. – Н. Б.), когда душа уже стеснена и исполнена забот, пребывая в великом бессилии: нужда в рассудке инспирируется недостаточностью ума, в смысле самодостаточности души, как и в ремеслах: ремесленник рассуждает, только столкнувшись с трудностями, когда же трудностей нет, искусство преобладает и само делает свое дело» (IV, 3, 18; 60)⁴³. Художник – *созерцатель*, и, значит, в его мышлении определяющую роль играет не рассудок, а способность к интуитивному «схватыванию» той истины, которую ум, отде-

⁴² Anton J. Plotinus' Conception of the Functions of the Artist. P. 94.

⁴³ В переводе А. Ф. Лосева: «...подобно тому, как в области искусств рассуждение бывает у затрудняющихся художников, но когда это не затруднительно, искусство совершенно без всякого рассуждения, и господствует и производит продукт» (Лосев А. Ф. История античной эстетики. [Т. 6] : Поздний эллинизм. С. 671). Оба перевода в нашем контексте приемлемы, учитывая то, что и художники, и ремесленники у Плотина именуются одним и тем же словом (τεχναις), а также то, что не только художественное творчество, но и ремесло (например, плотника – см.: V, 9, 11; 274) является, с его точки зрения, деятельностью, причастной созерцанию.

лившийся от всего внешнего, находит внутри самого себя. Мы употребляем здесь понятие «схватывание» с большой долей условности, потому что Плотин, говоря о созерцании, не предполагает присвоения созерцаемого или овладения им. Уместнее в данном случае было бы слово «совпадение»: созерцающая мысль «совпадает» со своим предметом, сам мыслящий становится одновременно и мыслимым, т. е. тем, чем он всегда был, – Умом, который мыслит самое себя. И подобно тому, как Ум в процессе самосозерцания не знает различия между собой как субъектом и своим содержанием (полнотой бытия, заключенной в нем), так и ум художника созерцает трансцендентную реальность как свою собственную. Впрочем, то, что мы называем «умом художника», утрачивает индивидуальный характер и выступает как единый Ум и единая комическая жизнь: «Ты пришел во Все и не пребываешь в его части, ты не можешь даже сказать себе: “Я такой-то величины”, ибо уйдя от количественного, ты стал Всем – хотя ты был Всем и прежде. <...> Ты возрастаешь как истинный ты, отрешаясь от иного, и Все присутствует в тебе в твоём отрешении» (VI (1), 5, 12; 350). От самого художника здесь требуется только усилие восхождения к миру эйдосов. Когда это восхождение (и, соответственно, «зачатие» художественного образа от логоса «первичных» искусств) совершилось, его сознание становится как бы одной из форм вселенского «эманативного процесса»⁴⁴: в нем начинают действовать энергии Ума, которые, уже без помощи индивидуальной воли, направляют увиденное «Там» к воплощению. По существу, мышление художника (как и вообще любого созерцателя) в своей высшей точке есть не что иное, как самосозерцание «умного» космоса. «Уровень рефлексии и восприятия превзойден, – говорит об этом Пьер Адо, – мы вышли на уровень интуиции... Теперь мы чувствуем, что Жизнь есть непосредственное созерцание себя. Мы видим рождение вещей при помощи этого всеобъемлющего взгляда, посредством которого

⁴⁴ По-видимому, здесь нужно говорить именно об *индивидуальной* форме (т. е. о форме данной единичной души, которая хотя и становится вместилищем вселенского бытия, и ощущает себя таковой, но при этом все же сохраняет свои границы) и, следовательно, о возможности индивидуально окрашенного отображения («преломления») умопостигаемого в художественном творчестве.

Прекрасное является себе самому как взгляд. «Пребываешь» в Божественном уме, в Мысли, которая мыслит сама себя!»⁴⁵.

Таким образом, можно сказать, что художественное творчество разворачивается сразу по двум разнонаправленным векторам: художник собственным усилием утверждает в умопостигаемом, а затем «логосы, исходящие от искусств», низводят созерцаемое им в творимые вещи. Миметическое «восхождение» вызывает к жизни действие «нисходящих» эманативных энергий. Поэтому художник оказывается одновременно и субъектом, и как бы медиумом своей деятельности.

Положение того или иного искусства в ряду других искусств у Плотина определяется статусом репрезентируемой в нем реальности. Некоторые искусства философ прямо называет «подражательными»: таковы «живопись и скульптура, хореография и мимическое искусство, которые берут свои составляющие из этого мира и используют чувственное как образец... перемещая в камень или на сцену пропорции видимого» (V, 9, 11; 273). Эти искусства подражают в большей мере материальным вещам, нежели тому, что находится «Там». Впрочем, говоря о том, что «их неуместно возводить Туда», Плотин все же допускает, что они могут выступать и «как наличные в логосе человека» (Там же). Вероятно, это значит, что выбор онтологической меры подражания зависит от самого художника: например, Фидий мог создать своего Зевса, имея перед глазами образ «здешнего» человека, однако он изваял его, «взирая отнюдь не на чувственное, но постигая умом, как выглядел бы Зевс» (V, 8, 1; 212).

Музыка – искусство иного рода: нельзя сказать, что она совсем не подражательна, но предмет ее подражания, безусловно, тоньше и «чище», чем у других искусств. Это ритм, гармония, пропорции, лежащие в основе интервалов, – словом, все, что относится к миру не столько вещей, сколько чисел. Музыку можно было бы считать самым высоким из искусств, если бы Плотин не включал в круг «пойэтических» занятий геометрию и философию, так же, как и музыка, «происходящих от тамошнего знания» (V, 9, 11; 274) и стоящих, по-видимому, на той же ступени.

⁴⁵ *Адо П.* Плотин, или Простота взгляда. С. 43.

Еще один род искусств объединяет в себе некоторые виды прикладного творчества: это архитектура, агрономия, плотницкое ремесло (вероятно, как пример ремесла вообще), медицина. Сюда же включаются риторика, экономика, стратегия и «искусство царствовать». Все они причастны «тамошнему» в той мере, в какой «имеют свои начала от умопостигаемого» – от «созерцания пропорций» или от постижения того, что лежит в основе «красоты поступков» (Там же). Эти искусства Плотин, возможно, ставит выше «подражательных», имея в виду, что они воспроизводят не столько чувственные вещи, сколько идеальные структуры, воплощаемые в вещах (архитектурных сооружениях, плотницких изделиях, обработке земли) или действиях (например, в организации войска или планировании производства).

Итак, мы видим, что, с точки зрения Плотина, искусство – это один из способов соприкосновения с тем, что подлинно есть. Но к такому соприкосновению устремлен любой созерцатель. Чем в этом смысле художник отличается от философа или от математика? Несомненно, тем, что последние созерцают умопостигаемое ради его познания, а художник – ради подражания ему. По определению А. Ф. Лосева, он – «мудрец, улавливающий отношение между умным и чувственным и воплощающий идею в материи»⁴⁶. Понятно, что творческий процесс начинается с созерцания чувственной красоты: «Мы видим красоту тел, когда ощущение в телесном видит эйдос, связавший и подчинивший противоположную природу» (I, 6, 3; 230). Если обычное эстетическое восприятие довольствуется этим «ощущением», то художник восходит к непосредственному созерцанию эйдосов, чтобы затем воплотить их в вещах, причем в таких вещах, красота которых может быть выше красоты самой природы⁴⁷. Но в чем специфика художественного созер-

⁴⁶ Лосев А. Ф. История античной эстетики. [Т. 6] : Поздний эллинизм. С. 710.

⁴⁷ «Природа и ее творения не достигают столь высокой степени красоты, какую придает вещам художественное творчество. Человек расширяет эстетическое измерение природы и в полной мере осуществляет ее способность быть прекрасной. Через искусство он возводит природу к такой красоте, которую она никогда не создала бы собственными силами» (*Anton J. Plotinus' Conception of the Functions of the Artist.* P. 95).

цания (чем, в принципиальном плане, оно отличается от созерцания в других видах деятельности), как организован процесс художественной имажинации, как в сознании художника формируется образ будущего произведения – эти вопросы Плотин в систематической форме не разрешает. Вероятнее всего, имажинация начинается с некоего «всматривания» в эйдос, но в какой-то момент покидает почву чувственного опыта и выходит на уровень постепенного прояснения божественной реальности, великолепно описанного в трактате «Об умной красоте»: «...Пусть будет в душе некий светящийся образ сферы, имеющий внутри себя все, и пусть он будет движущимся или еще покоящимся, или же пусть некоторые вещи будут движущимися, а некоторые покоящимися. Удерживай это; теперь отбрось объем [массу] и постигни в себе иное: отбрось места и образы материи, которые есть в ней, не пытайся взять, с тем, чтобы отбросить, сферу меньшего объема, нежели сфера нашего неба, но призови Бога, сотворившего то, что ты сейчас представляешь, молись Ему, чтобы Он пришел. И Он, возможно, придет, несущий свой космос со всеми богами в себе, Он – одно и все...» (V, 8, 9; 116). Конечно, высвечивание «умной» реальности путем «отбрасывания» чувственных представлений есть та ступень созерцания, которую художник должен пройти, чтобы утвердиться в сфере эйдосов. Но разве не проходит через нее любой другой созерцатель? Метафору «отбрасывания» или «отсекания» Плотин употребляет, по крайней мере, еще один раз, когда говорит о том, что восхождение к истинной красоте подобно работе скульптора, отсекающего от статуи все ненужное (I, 6, 9; 239). Но опять же для искусства это неспецифично. Даже если мы понимаем, что художник, в отличие, например, от философа, сосредоточен в большей мере не на эйдосе вещи как таковой, но на эйдосе ее формы (на «эйдосе красоты»), это все равно ничего существенного не добавляет к уяснению особенностей художественного мышления и искусства вообще. Приходится вслед за А. Ф. Лосевым признать, что «...эта область художнической деятельности очень мало занимает Плотина. Плотин как бы не может отделить художника как мастера от идеи, которая его вдохновляет»⁴⁸.

⁴⁸ Лосев А. Ф. История античной эстетики. [Т. 6] : Поздний эллинизм. С. 680.

Глава 7

КРАСОТА НЕБЕСНАЯ И КРАСОТА ЗЕМНАЯ В ЭСТЕТИКЕ РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Средневековье – огромный тысячелетний период, и понятно, что, как и в предыдущем разделе, нам придется сосредоточиться здесь лишь на некоторых, наиболее значимых (что называется, «репрезентативных») темах и концепциях. Метод изложения, применявшийся ранее, мы несколько скорректируем: те или иные философско-эстетические концепции будут рассматриваться не одна за другой, по хронологической линии, а в ракурсе проблем, занимающих центральное место в средневековой эстетике. Таковы, прежде всего, проблемы красоты, символа и художественного образа. Эта корректировка вызвана двумя причинами: во-первых, относительным единством тех мировоззренческих предпосылок, на которых базируются рассматриваемые ниже теории (имеется в виду главным образом их общая принадлежность к христианской интеллектуальной традиции), и, во-вторых, высокой степенью их взаимного согласия в трактовке важнейших эстетических понятий. Период, к которому относятся представленные здесь концепции, – IV–XIII вв., т. е. время от Аврелия Августина до представителей «высокой» схоластики.

7.1. Средневековье и античная традиция

Вначале – несколько слов об отношении Средневековья к античному эстетическому и художественному наследию. Известно, что с IX в. и примерно до эпохи зрелой готики (XIII в.) имели место явления, называемые обычно «ренессансами до Ренессанса» – Каролингский, Оттоновский ренессансы, «Англосаксонское возрож-

дение» X в., Проторенессанс XII в.¹ И общая атмосфера, и художественная практика этих относительно небольших периодов позволяют утверждать, что средневековое восприятие классической традиции двигалось по «волнообразной кривой, выявляющей ритм то отдалений, то сближений»². Так, например, апологеты II–III вв., особенно Тертуллиан и Климент Александрийский, занимают на этой линии позицию довольно резкого «отдаления», усматривая в античном (другого они не знают) искусстве род идолопоклонства и «обмана». Ср. у Климента – о статуях и храмовой архитектуре: «Идолы и храмы, воздвигаемые простыми ремесленниками, созидаются из косной материи и навсегда остаются безжизненными, вещественными и не содержат в себе ничего святого. <...> Поэтому произведения искусства не могут считаться священными и божественными»³. В том же ключе у Тертуллиана – о театре: «Сам тот факт, что личина вашего бога надевается на презренную и бесславную голову, что нечистое тело, возвращенное для этого искусства изнеженностью, представляет некую Минерву или Геркулеса, разве не оскорбляет с вашего одобрения их величие и не бесчестит божественность?»⁴.

На том же «отдалении» от дохристианской художественной традиции находятся многие авторы более поздней, патристической, эпохи, и прежде всего Августин, у которого мы можем найти довольно хлесткие инвективы против «языческого» искусства. Вот одна из них, вполне созвучная инвективам апологетов, но, пожалуй, превосходящая их по степени «остраненности» от своего предмета (театрального представления), звучащая как бы «из другого

¹ См. подробно: *Панофский Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. СПб., 2006. С. 103–190.

² Там же. С. 104.

³ *Климент Александрийский.* Строматы / пер. Е. А. Афонасина. СПб., 2003. Т. 3, кн. 6–7. С. 211.

⁴ *Тертуллиан.* Апологетик. К Скапуле / пер. А. Ю. Братухина. СПб., 2003. С. 138. Ср. его же высказывание: «Ненавидит Творец истины все, что лживо; все не истинное скверно. Оттого никогда не признает он воображаемых любовных мук, страстей и слез» (цит. по: *Аничков Е. В.* Очерк развития эстетических учений. М., 2007. С. 22).

мира»: «Почему человек хочет печалиться при виде горестных и трагических событий, испытать которые он сам отнюдь не желает? И тем не менее он, как зритель, хочет испытывать печаль, и сама эта печаль для него наслаждение. Удивительное безумие! Человек тем больше волнуется в театре, чем меньше он сам застрахован от подобных переживаний, но когда он мучится сам за себя, это называется обычно страданием; когда мучится вместе с другими – состраданием. Но как можно сострадать вымыслам на сцене? Слушателя ведь не зовут на помощь; его приглашают только печалиться, и он тем благосклоннее к автору этих вымыслов, чем больше печалится. И если старинные или вымышленные бедствия представлены так, что зритель не испытывает печали, то он уходит, зевая и бранясь; если же его заставили печалиться, то он сидит, поглощенный зрелищем, и радуется»⁵.

По-видимому, несколько менее ригористичным было отношение к греко-римскому наследию (особенно литературному) со стороны восточной патристики, по крайней мере, некоторых ее представителей. Так, Василий Кесарийский (IV в.) в небольшом сочинении, предназначенном для наставления юношества (и, что показательно, написанном по образцу одного из трактатов «язычника» Плутарха⁶), говорит, что чтение древних поэтов – занятие полезное, но «только когда они рассказывают вам о делах или словах хороших людей; тогда надо любить их, подражать им и в наибольшей мере стремиться быть таким же»⁷. Св. Василий, как богослов и человек строгих религиозных взглядов, принимает античную традицию с немалыми ограничениями, однако в рамках светской культуры Византии она оценивается куда более лояльно. Как отмечает С. С. Аверинцев, на христианском Востоке всегда был высок «пафос культурного преемства», тесно связанный с «преемством»

⁵ *Августин Блаженный. Исповедь* / пер. М. Е. Сергиенко. М., 2005. С. 59–60.

⁶ См. цитированный выше трактат «Как юношам слушать поэтов».

⁷ *Василий Великий (архиеп. Кесарийский)*. О том, какую пользу могут получить молодые люди от чтения языческих книг // *Идеи эстетического воспитания* : антол. : в 2 т. М., 1973. Т. 1. С. 255.

государственным (имперским). Одно из самых заметных проявлений этого пафоса – бурное вторжение классических образов и мотивов в светскую поэзию, начавшееся в эпоху Юстиниана I (VI в.) и во многом определившее ее дальнейшую эволюцию: «Придворные эпиграмматисты этого богословствующего императора (Юстиниана. – Н. Б.) изощряли дарование и оттачивали стиль на темах, казалось бы, в лучшем случае несвоевременных: “Приношение Афродите”, “Приношение Дионису”, буколические похвалы козлоному Пану и нимфам; когда же они берутся за христианскую тему, то чаще всего превращают ее в красивую игру ума»⁸.

Что касается уже упоминавшихся средневековых «ренессансов», то мы, по словам Кристофера Брука, «еще далеки от полного понимания глубины той любви, которую люди того времени испытывали к античности»⁹. Любовь эта проявляется по-разному: в стремлении писать тексты не на «вульгарной», а на чистой римской латыни; в присоединении к ряду обязательных классических текстов (прежде всего, диалогов Платона и трактатов Аристотеля) произведений греко-римских ораторов и поэтов; в возрождении забытых к тому времени античных жанров, в частности, жанра исповедального письма, примеры которого мы находим в знаменитой переписке Абеляра и Элоизы, или жанра политического трактата, ориентированного на высокие образцы античной риторики и социальной теории. Один из примеров последнего – «Поликратик» Иоанна Солсберийского (XII в.), книга, изяществом слога и обилием цитат из римских классиков – Цицерона, Ювенала, Вергилия, Персия, Сенеки – не уступающая многим произведениям ренессансного гуманизма (не случайно Эрнст Роберт Курциус говорит об «интеллектуальном родстве» между миром Иоанна и миром Петрарки¹⁰). Примечательно, что для автора «Поликратика» философия не в последнюю очередь – искусство слова (по выражению

⁸ *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 28.

⁹ *Брук К.* Возрождение XII века // Богословие в культуре Средневековья. Киев, 1992. С. 124.

¹⁰ *Curtius E. R.* European Literature and the Latin Middle Age. N. Y., 1953. P. 77.

Панофского, «союз *ratio* и *oratio*»¹¹), и потому, как он думает, настоящий философ не может не быть хорошим филологом или, по крайней мере, искусным стилистом. «Вырвать Меркурия из рук Филологии (т. е. изъять мысль из гармонически организованной речи. — *Н. Б.*), — говорит Иоанн, — значит, отнять риторическую теорию от философских занятий и тем самым разрушить всю систему свободного образования»¹².

Хорошо известна зависимость средневекового искусства от античной художественной традиции. Раннехристианские и вслед за ними каролингские художники нередко изображают Христа в образе Доброго Пастыря (отсылающем к Гермесу Кριοфору или к Орфею), Деву Марию — в образе Полигимнии, Адама, изгнанного из рая, — в виде отдыхающего Геракла и т. д. Мастера зрелой готики тоже довольно широко используют классическую образность, хотя и подвергают ее основательной «христианизации». Согласно Панофскому, в тогдашнем выражении «*interpretatia Christiana*» «...термин *Christiana* охватывает не только то, что можно найти в Священном Писании и патристике, но и все понятия, подпадающие под эгиду христианской философии. ...Антонин Пий превратился в св. Петра, Геркулес — в Силу, Федра — в Деву Марию, Дионис — в Симеона, *Venus Pudica* могла стать Евой, а Земля — Сладострастием»¹³. Конечно, философы и богословы этой эпохи далеко не всегда благосклонно принимают столь свободное сближение традиций. По мнению большинства из них, греко-римское искусство, как «идолотворчество» или практика неправомерного обожествления тварной красоты¹⁴, не должно служить

¹¹ Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. С. 134.

¹² Цит. по: *Curtius E. R. European Literature and the Latin Middle Age*. P. 77.

¹³ Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. С. 149.

¹⁴ Красота мира, воспринятая сама по себе, вне связи с красотой божественной, понимается как низменная и ущербная. Ср. у Франциска Ассизского — о том, что Бог выбрал его, «...дабы смутилась знатность, величие, сила, красота и мудрость мира и дабы знали люди, что всякая добродетель и всякое благо от Него, а не от твари, что никто не обретет славы перед Ним. Но если кто-либо славится, то слава его в Боге, которому принадлежит вся слава в вечности» (Цветочки святого Франциска Ассизского / пер. Л. Сумм. М., 2006. С. 62).

ни образцом, ни источником вдохновения для тех, чьи помыслы обращены к красоте нетварной. В этом смысле показателен пример Иоанна Дамаскина, который признает право на существование только за одним видом изображений – иконописью, но никаких других, в том числе греческих, не принимает: «Постыдное же, и отвратительное, и нечистое писание проклятых: и манихеев, и эллинов, и остальных ересей, как содержащее то, что ложно и суетно, и как выдуманное для славы диавола и для его демонов и для их радости, отвергаем с презрением и бросаем от себя прочь, хотя бы оно и заключало в себе имя Божие»¹⁵.

Словом, в отношении Средневековья к античному наследию «амбивалентно» соседствуют моменты приятия и отрицания, или, в терминах Панофского, «сближения» и «отдаления», порою прямо контрастирующие (как, например, в периоды «ренессансов до Ренессанса»), порою же сложно переплетающиеся (как в раннехристианском искусстве или в эпоху готики). Что касается античной *эстетики*, то средневековые авторы уже потому не могут пройти мимо нее, что их собственные теории в значительной мере являются интерпретацией классических философских систем – Платона, Аристотеля и неоплатоников. Разумеется, эстетика греков и римлян не позволяет адекватно передать чувство красоты мира, понимаемого как творение единого Бога. Однако именно при ее посредстве создается новый понятийно-символический язык, который вполне пригоден как для характеристики эстетических объектов, имеющих основание в трансцендентном бытии, так и для описания эстетических состояний, восходящих к своему абсолютному пределу по вертикальной линии, сопоставимой с платоновской «*scala amoris*».

7.2. Красота и благо в средневековой эстетике

Мы говорим «эстетика», «эстетический», понимая, что применительно к Средневековью эти термины весьма условны. Дело не в том, что в те времена их еще не употребляли, но в том, что

¹⁵ Иоанн Дамаскин. Три слова в защиту иконопочитания. СПб., 2001. С. 60.

категории, которые мы сейчас привычно трактуем как «эстетические», не имели тогда специализированного значения, закрепляющего их именно за эстетикой. Мы уже видели, что в античности прекрасное, как правило, интерпретируется двояко: в нравственном аспекте – как благо, и чисто эстетически – как свойство гармонической формы. Оно всегда – и то и другое, *καλόν* и *ἀγαθόν*, даже в тех случаях, когда речь не идет о «калокагатии» в точном смысле. В нем не различают значений, проходящих по ведомству этики или эстетики, а если и различают, то обычно для того, чтобы подчеркнуть их единство. Поскольку же для греческой философии прекрасное неотделимо не только от блага, но еще и от всепроникающей космической разумности (например, от платоновского или платиновского Ума), то можно сказать, что она просто не знает ничего такого, что не было бы «по природе» прекрасным¹⁶. То же самое – в философии Средних веков. Этический и эстетический аспекты прекрасного и здесь настолько тесно сплетены друг с другом, что ни один из них нельзя рассматривать обособленно: прекрасно то, что и благо, и красота. Так, каждый человек того времени знает, что все созданное Богом «хорошо весьма» (Быт. 1; 31). Но что в данном случае значит «хорошо»? Древнееврейское טוב מאד есть именно «очень хорошо» или «хорошо весьма» – в значении «блага», без очевидной связи с чем-то «прекрасным» (когда в библейских текстах речь идет о красоте в собственном смысле, например, о красоте Иосифа (Быт. 39:6), обычно употребляется слово פֶּתִי – «красивый»). Но, с другой стороны, здесь все же имеется в виду не абстрактное благо, а благо как гармоническая устроенность, упорядоченность, слаженность, благо, которое к тому же еще и *видится*, т. е. воспринимается зрительно, как некое произведение искусства: וירא אלוהים את כל עשר עשה והנה טוב מאד – *И увидел Бог все, что Он создал, и вот, хорошо весьма*. Именно эти смысловые нюансы улавливает греческий перевод Библии (Септуагинта),

¹⁶ Не случайно А. Ф. Лосев в своей «Истории античной эстетики» дает анализ не только собственно эстетических концепций, но и целых философских учений, подчеркивая тем самым, что решительно все в них может иметь эстетический смысл.

когда передает טוב מאד как καλὰ λίαν – «весьма прекрасно»¹⁷. И они же усваиваются средневековыми толкователями Книги Бытия, которые трактуют эти слова по преимуществу в эстетическом смысле. Так, в «Беседах на Шестоднев» Василия Кесарийского о стихе Быт. 1:8 «И увидел Бог, что это хорошо» говорится: «Создаемое Богом не очам Божиим доставляет приятность; и одобрение красоты у Бога не таково, как у нас. Для Него прекрасно то, что совершенно по закону искусства и направлено к благопотребному концу. Посему-то Предположивший явственную цель созидаемого одобрял творимое по частям, сообразуясь со Своими художническими законами, поскольку оно служило к достижению конца»¹⁸. Конечно, св. Василий в этом толковании следует упомянутому переводу: «хорошо» как καλὰ, т. е. «прекрасно». Однако в данном случае влияние перевода вряд ли можно считать определяющим. Кесарийский епископ, по всей видимости, и без него ясно ощущает взаимообратимость понятий блага и красоты; не случайно, например, сборник аскетических текстов Оригена Александрийского, составленный им совместно со св. Григорием Богословом¹⁹, называется «Филокалия» (буквально – «любовь к прекрасному», в переводе на русский – «Добротолюбие»), несмотря на то, что ни одного собственно «эстетического» фрагмента в нем нет. Как замечает С. С. Аверинцев, в самом названии этого и целого ряда других одноименных сборников «речь вроде бы и впрямь идет о некоей особой “красоте”, о некотором духовном “художестве” работы над собой, имеющем свои законы такта и вкуса»²⁰.

Более яркий пример естественной и как бы самопроизвольной смысловой интерференции между представлениями о благе

¹⁷ См.: Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. С. 32.

¹⁸ Василий Великий (архиеп. Кесарийский). Беседы на Шестоднев // Василий Великий (архиеп. Кесарийский). Творения : в 2 т. Т. 1 : Догматико-полемиические творения; Экзегетические сочинения; Беседы. М., 2008. С. 245.

¹⁹ Точнее сказать, составление этой антологии только приписывается обоим богословам. Как утверждает Клаудио Морескини, даже если они и не были ее авторами, она «в любом случае создана в каппадокийских кругах IV в.» (Морескини К. История патристической философии / пер. с итал. Л. П. Горбуновой. М., 2011. С. 177).

²⁰ Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. С. 32–33.

и красоте дает славянский перевод только что процитированного высказывания св. Василия, сделанный писателем X в. Иоанном экзархом Болгарским: «И виде Бог, яко добро. Не очима Божиима красъу дают, яже им суть сътворенная дела. Ни тако приниманье от Него добраго, яко же и от нас, но добро, ежели словесем добрым и хитрым свершено, и на конечное добро требование ключаемо. А хитрый же и прежде сложения весть, иже коеждо добро и хвалит иже коеждо на свършение их, възнося мысли своя»²¹. Слова «доброта» и «добро» в церковнославянском языке означают одновременно и красоту, и добрые качества²², поэтому они как нельзя лучше передают эстетические коннотации «блага» и, равным образом, этический элемент в семантике «красоты». Если же учесть, что родственное им слово «добре» имеет значение стройности и слаженности²³, то можно предположить, что красота как «доброта» указывает, прежде всего, на структурные качества предмета, обнаруживая в нем то, что относится к сфере его онтологического устройства. Думается, именно в этом смысле греческое καλὰ λίαν может быть эквивалентом древнееврейского טוֹב מְאֹד (в латинском переводе Быт. 1:8 «Et vidit Deus quid esset bonum» тот же оттенок значения приобретает и слово bonum – «хорошо»).

Мир был сотворен благим и прекрасным, и по своему существу он остается таковым – в нем всегда все «хорошо весьма». Значит, о чем бы ни говорили средневековые мыслители, они всегда, так или иначе, говорят о благе и красоте. У них нет оснований отделять «эстетическое» от общего строя бытия – это было бы равносильно отделению природы вещи от самой вещи, структурного порядка существования от самого существования. Здесь еще не может быть эстетики как отдельной дисциплины, хотя бы потому, что элемент эстетической рефлексии пронизывает в эту эпоху всю

²¹ Баранкова Г. С., Мильков В. В. Шестоднев Иоанна экзарха Болгарского. СПб., 2001. С. 389. (Памятники древнерусской мысли: исследования и тексты ; вып. 2).

²² См., например: *Свирелин А. И.* Церковнославянский словарь. М., 2008. С. 80.

²³ Там же. С. 81.

философию и все богословие: «Отсутствие науки эстетики предполагает в качестве своей предпосылки и компенсации сильнейшую эстетическую окрашенность всех прочих форм осмысления бытия (как, напротив, выделение эстетики в особую дисциплину компенсировало ту деэстетизацию миропонимания, которой было оплачено рождение новоевропейской “научности” и “практичности”). Пока эстетики как таковой нет, нет и того, что не было бы эстетикой»²⁴.

7.3. Учение о красоте Аврелия Августина

Принцип понимания красоты, более или менее общезначимый для всего Средневековья, можно сформулировать так: мы повсюду наблюдаем красоту вещественную, телесную, однако ее источник – вне материальной природы. Она исходит из божественного (либо умопостигаемого, либо вовсе непостижимого) бытия; согласно некоторым концепциям, именно Бог и есть изначальная Красота. Такую ее трактовку мы впервые (точнее, впервые – в завершенном и целостном виде) встречаем у Аврелия Августина: «Искусные руки узнают у души о красивом, а его источник – та Красота, Которая превышает души и о Которой душа моя вздыхает днем и ночью»²⁵. О том же – в другом месте: «...Все прекрасное существует от высшей красоты, а это – Бог, временная же красота обеспечивается уходящими и сменяющимися их вещами»²⁶. И более развернуто – в трактате «О Граде Божиим»: «Как известно, о провидении рассуждал платоник Плотин: он говорил, что от высочайшего Бога, красота которого непостижима и невыразима для человека, оно простирается до самых земных и низших предметов; и, приводя в качестве примера красоту маленьких цветов и листочков,

²⁴ Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. С. 33.

²⁵ Августин Блаженный. Исповедь. С. 370.

²⁶ Августин Блаженный. О восьмидесяти трех различных вопросах / пер. Д. Смирнова // Августин Блаженный. Трактаты о различных вопросах: богословие, экзегетика, этика. М., 2005. С. 80.

утверждал, что все это, столь презренное и скоропреходящее, не могло бы иметь такого совершенства форм, если бы не начало образования оттуда, где пребывает непостижимая и непреложная, все в себе содержащая форма»²⁷.

Представления Августина о красоте в значительной степени определяются влиянием неоплатонизма. Так, например, Инге утверждает, что «в понимании красоты Бога и градаций красоты – телесной, духовной и божественной, – а также в трактовке красоты низшей как “тени” и символа высшей, Августин совершенно совпадает с Плотиним»²⁸. В самом деле, когда Августин обращается к Богу со словами «Отец мой, высшее Благо, краса всего прекрасного»²⁹ или говорит, что Бог есть «сама Красота, благодаря которой красиво все, что красиво», и которая «никоим образом не является видимой»³⁰, то это очень напоминает высказывания Плотина о Благе как «первой Красоте» (I, 6, 9; 240), о «Самой Красоте, сущей от себя, чистой, не смешанной ни с плотью, ни с телом», и о том, что «все остальные красоты – от нее» (I, 6, 7; 237). Еще один пункт, в котором обнаруживается сходство Августина с автором «Эннеад», – трактовка исхождения красоты от абсолютного ее состояния к материальным вещам как такого процесса, в котором красота убывает, но не исчезает совсем, не «отнимается», так что все существующее без остатка оказывается в той или иной мере прекрасным, и во всем, что прекрасно, мы видим сияние одной и той же красоты: «В силу естественного порядка, вид, принятый от высочайшей красоты, слабейшим передают сильнейшие. Передавая же, они ни в каком случае не отнимают. И слабейшие существуют постольку, поскольку им придется вид сильнейшими»

²⁷ *Августин Блаженный*. Творения : [в 4 т.]. Т. 3 : О Граде Божием, кн. 1–13. СПб. ; Киев, 1998. С. 425–426. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте главы, с указанием названия трактата и обозначением тома римской цифрой, а страницы – арабской.

²⁸ *Inge W. R. The Permanent Influence of Neoplatonism upon Christianity // The American Journal of Theology*. 1900. Vol. 4, № 2. P. 336.

²⁹ *Августин Блаженный*. Исповедь. С. 68.

³⁰ *Августин Блаженный*. О восьмидесяти трех различных вопросах. С. 66.

(«О бессмертии души», I, 392). Наконец, концепцию познания истинной красоты Августин, видимо, тоже заимствует у Плотина. Он пишет: когда душа «отвлекается от чувств» и «удерживается в самой себе», она «постигает, в чем состоит красота вселенной (*universitatis*), правильно названной так от слова “единство” (*ab uno*)» («О порядке», I, 115–116). Такая красота «недоступна душе, которая обращена на множество отдельных предметов». Душа должна быть сосредоточена на себе и находиться как бы в центре круга, не отступая от него ни в ту, ни в другую сторону, – только тогда она будет в силах сохранить то, «чем множество держится в единстве» (Там же, 116). Несомненно, это – одна из вариаций на главную тему платоновской эстетики: «Обратись в себя и смотри...» или «...Пусть тот, кто может, следует и входит вовнутрь, оставив снаружи внешнее зрение, не оборачиваясь назад на красоту тел» (I, 6, 8; 238).

Можно привести и другие примеры, свидетельствующие о влиянии на Августина платоновской эстетики (в той или иной форме они еще будут приведены), однако следует подчеркнуть, что между философией гиппонийского мыслителя и дохристианским платонизмом, несмотря на их очевидное сходство, не может быть полного согласия. «Для античных платоников, – отмечает Артур Хилари Армстронг, – мир не только благ, но и свят. Можно, используя христианскую терминологию... сказать, что для Плотина космос есть некое таинство (*sacrament*), недаром он был создателем доктрины мистического тела вселенной»³¹. Разумеется, для Августина абсолютизация космического бытия неприемлема ни в таком, ни в каком-либо ином варианте. В его представлении только Бог совершенен и свят, а все, что Им создается, обладает лишь более или менее высокой степенью совершенства, да и то – не само по себе, но по причастности Богу. С этим (прежде всего, с идеей причастности) связано еще одно обстоятельство, во многом определившее расхождение Августина, и вслед за ним всей христиан-

³¹ *Armstrong A. H. St. Augustine and Christian Platonism. The Saint Augustine Lecture // Augustine : A Collection of Critical Essays. N. Y., 1972. P. 16.*

ской философии, с неоплатонизмом. «Для платоников-язычников Бог есть Благо, которое, распространяясь на мир и человечество, одновременно устанавливает предел их способности усваивать его. Согласно Плотину... Бог дает им этот дар не по любви и не по особому попечению, равно как и не по своевольному капризу, и не в силу их избранности, а естественным образом, подобно тому, как светит солнце»³². Но, с точки зрения Августина, Бог ничего не делает «естественным образом», как если бы Его действия были согласованы с законами природы. Он выше законов, поскольку сам их устанавливает, и выше всякой необходимости, потому что необходимость в любой ее форме исходит от Него. Единственный закон, которым Он руководствуется, есть Его воля (она – закон для твари, но в Боге она свободна). Так, в «Исповеди» Августин говорит: «Тебя нельзя принудить к чему-нибудь против Твоей воли, ибо воля Твоя не больше Твоего могущества. <...> Воля и могущество Бога – это Сам Бог»³³. Действием воли Бог не только творит и устраивает мир, но и дает Своему творению все возможные блага, так что все, что мы признаем совершающимся в силу «естественного» порядка, происходит исключительно по Его воле: «Первым утешением моим было молоко, которым не мать моя и не кормилицы мои наполнили свои груди; Ты через них давал мне пищу, необходимую младенцу по установлению Твоему и по богатствам Твоим, распределенным до глубин творения»³⁴. Поскольку Бог есть высшее Благо, то и божественная воля направлена только на благо, а так как нет ничего, что направляло бы ее извне, то, значит, движима она побуждением внутренним, каковым, в силу ее абсолютной благодати, может быть только *любовь*: «Любовь знает Его. О, вечная Истина, истинная Любовь, любимая Вечность! Ты Бог мой, к Тебе воздыхаю днем и ночью»³⁵. Важно отметить, что степень причастности мира своему Творцу тем выше, чем больше

³² *Armstrong A. H.* St. Augustine and Christian Platonism. The Saint Augustine Lecture. P. 24.

³³ *Августин Блаженный.* Исповедь. С. 200.

³⁴ Там же. С. 9.

³⁵ Там же. С. 216.

человек (и через него – вся тварь) любит Бога³⁶. С причастностью же в данном случае связана полнота бытия твари: насколько высока первая, настолько и вторая близка к абсолютной мере (не случайно в «Исповеди» все время говорится об «успокоении», «возвышении» и даже «растворении» в Господе). Отсюда знаменитое определение двух «градов» – земного и Божьего: «Два града созданы двумя родами любви: земной – любовью к себе, дошедшею до презрения к Богу, небесный – любовью к Богу, дошедшей до презрения к себе. Первый полагает славу свою в самом себе, второй – в Господе» («О Граде Божиим», IV, 48).

Таким образом, понятно, что августиновский мир, красота которого так напоминает красоту неоплатонического космоса, построен на основании, в общем и целом чуждом для языческого неоплатонизма, а именно на убеждении в том, что «Бог, выше которого – ничего, вне которого – ничего, без которого – ничего» («Монологи», I, 316) есть единая и единственная Личность, обладающая всей полнотой бытия и творящая мир (а также присутствующая в нем) не в силу необходимости, а по свободной воле, руководствуясь неизменной и неиссякаемой любовью к своему творению³⁷. В «Эннеадах» Плотина тоже говорится об «Отце» (Едином), который заключает в себе все возможное бытие и к которому нам следует «бежать», как бежал Одиссей от чар волшебницы Цирцеи (I, 6, 8;

³⁶ Этьен Жильсон говорит об этом так: «Божий мир есть любовь Божья в нас; но любовь Божья в нас есть наша конечная причастность к бесконечной любви, которой Бог любит самого себя. Увлекаемые потоком любви Божьей, который проходит через нас и через нас же возвращается к своему истоку, мы можем сказать вместе со св. Августином, что любить Бога означает иметь Его в себе» (Жильсон Э. Дух средневековой философии / пер. с франц. Г. В. Вдовиной. М., 2011. С. 366).

³⁷ Справедливости ради надо сказать, что сам Августин объясняет расхождение платонизма с христианством другой, на наш взгляд, менее существенной причиной. Он говорит, что если бы Платон и его последователи оказались «среди нас», то они «*после небольшой перемены своих слов и воззрений*» (курсив наш. – Н. Б.) «сделались бы христианами, как поступили весьма многие платоники недавнего и нашего времени», а главный их грех заключается в том, что они, из страха или из ложной верности языческим традициям, не ставили перед собой задачи обратить в свою веру остальных людей («Об истинной религии», I, 398–399).

238–239). Однако этот «Отец» не открывается созерцателю в качестве конкретного Лица, и потому любовь и молитва, возвышающие нас над телесным и душевным миром, оказываются лишь средствами восхождения к Нему, но вовсе не формами личного диалога с Ним (это – любовь не столько к «Отцу», сколько к той полноте бытия, символом которой Он выступает)³⁸. К тому же между платиновским «Отцом» и человеком нет столь радикальной дистанции, какая предполагается христианской теорией творения: космос здесь – продукт эманативного развертывания божественного начала, развертывания, совершающегося по необходимости, или, как сказано в одном из трактатов, «без всякого произволения» со стороны творящих сил (см.: IV, 4, 37; 194), поэтому в своем глубинном основании он как бы смыкается с Богом, оказывается имманентно божественным. Для Августина же все бытие без остатка принадлежит Богу и только Богу, а человек и мир, по существу, есть то самое «ничто», из которого они и были созданы. Отсюда все, что возникает и живет по воле Бога (пусть и выраженной в законе всеобщего предопределения), воспринимается как некое чудо, т. е. как то, чего могло и не быть, если бы не пожелал Господь. И, конечно, красота тоже несет на себе отпечаток этого чуда – оно всегда просвечивает сквозь строй рационально организованного и вполне «законосообразного» мирового порядка, как бы напоминая о том, что «сам этот мир есть чудо, несомненно, большее и превосходящее все, чем он наполнен» («О Граде Божием», XXI; IV, 459).

Высшей Красотой, как уже было сказано, по Августину, является сам Бог. Когда душа очищается от внешних впечатлений и «становится стройной и прекрасной», она «получает дерзновение видеть Бога, видеть самый источник, из которого истекает всякая истина, видеть Самого Отца истины». Глаза ее в этот момент «обещают нам такое зрелище красоты, по подражанию которой все остальное – прекрасно, но по сравнению с которою – безобразно»

³⁸ По словам Риста, у Плотина «молитва рассматривается в качестве требования, точнее, простой формы того типа требований, которые в более простой форме превращаются в магические заклинания» (*Рист Дж. М.* Плотин: путь к реальности / пер. с англ. Е. В. Афонасина, И. В. Берестова. СПб., 2005. С. 229–230).

(«О порядке», I, 180). Эта красота – показатель высшего совершенства, а потому всякий увидевший ее уже никогда не согласится с тем, что «может что-либо быть такое, что не совершилось бы пред лицом Бога в установленном Им для всего необходимом порядке» (Там же), так как нет бытия, обладающего большей степенью полноты (а красота и полнота бытия в данном случае – синонимы), и, значит, только от него все должно исходить и им измеряться. «Лучшие» (наиболее мудрые), говорит Августин, стремятся именно к этой Красоте, потому что красота во времени и пространстве всегда частична, за нею «не видно целого, с которым эта часть согласуется удивительным образом», а здесь, в мире божественном, «всякая часть, как и целое, прекрасна и совершенна» (Там же, 180–181). О том же (и в той же узнаваемо платиновской манере) идет речь в трактате «Об истинной религии»: «...Дух наш должен быть очищен для созерцания неизменных форм вещей и вечной красоты, которая ни в пространстве не разделяется, ни во времени не изменяется, а сохраняет во всех своих частях единство и тождество, бытие которой люди не признают, хотя она существует действительно и наивысшим образом» (I, 395).

Божественная Красота отображается в красоте творения, хотя онтологически они несопоставимы: «Вот земля и небо, они кричат о том, что они созданы, ибо они меняются и облик их различен. <...> Ты создал их, Ты прекрасен, – и они прекрасны; Ты добр, – и они добры; Ты – Сущий, – и они существуют. Они не так прекрасны, не так добры и не так существуют, как Ты, их Творец. По сравнению с Тобой они не прекрасны, не добры и они не существуют»³⁹. Поскольку в тварном мире ничто не обладает той простой (неделимостью и неизменностью), какая присуща Богу, то основанием его (мира) красоты оказывается *число* – первичная форма единства во множестве, начало меры и соразмерности. Здесь, впрочем, нужно сделать одну важную оговорку: когда Августин пишет, что в области слуховых и, особенно, зрительных восприятий нам «нравится не что иное, как красота, а в красоте – образы,

³⁹ Августин Блаженный. Исповедь. С. 394–395.

в образах – измерения, в измерениях – числа» («О порядке», I, 173), то он имеет в виду числа, познаваемые чувственно (числа как эмпирически очевидную совокупность вещей, их свойств, движений и т. д.). Наряду с ними есть и другие числа – умопостигаемые, независимые от вещей: «Я узнал с помощью всех телесных чувств числа, которые мы называем, считая предметы, но числа, которыми исчисляем, это совсем другое, они не образы первых и потому существуют действительно»⁴⁰. Эти «исчисляющие» числа начинаются с чистой, неделимой единицы (см., например: «Об истинной религии», I, 422). Чувственные же числа, поскольку они исключают неделимость, исходят не от единицы, а от некоторого множества, «ибо к чему ни прикоснись при помощи чувства, тотчас обнаруживается, что это не одно, а многое; ведь это тело, и потому имеет бесчисленные части»⁴¹. Первые движутся по линии бесконечного возрастания; вторые возрастают лишь до какого-то предела (вещественный мир, с которым они соотносятся, конечен), но убывать (т. е. двигаться в глубь множества) способны до бесконечности. Отсюда – два числовых ряда, развернутых в противоположных направлениях и, по существу, не имеющих между собой ничего общего: умопостигаемые числа не являются «образами» чувственных чисел и представление о них не выводится из чувственного опыта, «ведь никто не соприкасается со всеми числами никаким телесным чувством»⁴². С другой стороны, когда мы говорим, что нечто в эмпирическом мире обладает единством, или, напротив, пытаемся показать, что в телах истинного единства быть не может, то мы каким-то образом оперируем понятием единицы⁴³.

⁴⁰ *Августин Блаженный*. Исповедь. С. 333.

⁴¹ *Августин Аврелий*. О свободе воли // Антология средневековой мысли: Теология и философия европейского Средневековья : в 2 т. СПб., 2008. Т. 1. С. 42.

⁴² Там же. С. 43.

⁴³ Так, в трактате «О музыке» Августин называет умопостигаемые числа «судящими (judiciales)», имея в виду, что в музыке или поэзии мы не могли бы ни судить о равенстве чисел, ни «оскорбляться его нарушением», если бы «наша ощущающая способность» обходилась «без каких-то чисел, в ней скрытых» (*Августин Аврелий*. О музыке. Гл. 1 и 6 / пер. В. П. Зубова // Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. М., 1966. С. 137–138).

Откуда у нас это понятие? И, кроме того, откуда нам известны принципы числовых соотношений в том, что мы называем единым и множественным, целым и дробным? Это знание, говорит Августин, дается до всякого опыта, как «общее для понимания всех, кто занимается вычислением»⁴⁴, а в чистом виде (в качестве актуализированного знания) оно доступно только такому мышлению, которое сосредоточено не на внешних вещах, а на самом себе, на своих внутренних основаниях. Значит, имея дело с теми или иными числовыми формами в телесном мире, мы постоянно пользуемся как бы всегда уже известными нам правилами счисления и тем самым вольно или невольно соотносим чувственное число с умопостигаемым, относительную единичность с абсолютной, несовершенный порядок существования с совершенным.

Таким же образом сопрягаются в нашем представлении земная красота и красота божественная. «Применить здесь ту же аргументацию, – пишет И. В. Попов, – было тем естественнее и удобнее, что законы прекрасного в последнем своем основании были сведены к математическим понятиям единства, равенства, пропорциональности. Закон эстетического единства приложим к предметам всех величин и временам всякой длительности»⁴⁵. Прекрасное в вещах – не более чем тусклое подобие идеально прекрасного, поскольку в сравнении с последним оно обладает лишь относительным единством. Однако само это сравнение, т. е. элемент соотношения с высшей Красотой, неизменно присутствует в каждой его оценке. Более того, именно оно в конечном счете эту оценку и определяет. Так, в трактате «Об истинной религии» сказано: «Хотя красота видимых предметов и обманывает нас, потому что она поддерживается единством, но не вполне выражает единство, однако пойдем, если только можем, что обманываемся мы не тем, что есть, а тем, чего нет. Всякое тело – тело, без сомнения, истинное, обманчиво только единство» (I, 435). Иными словами, мы обманываемся, когда приписываем телу то единство, которого в нем

⁴⁴ Августин Аврелий. О свободе воли. С. 44.

⁴⁵ Попов И. В. Труды по патрологии : в 2 т. Т. 2 : Личность и учение Блаженного Августина. Сергиев Посад, 2005. С. 363.

нет. Не обманываться позволяет, видимо, только вера, утверждающая, что единством не обладает никто, кроме Бога. Но даже если эта истина нам еще недоступна, мы все равно стремимся мыслить относительное единство не иначе, как в свете некоторой абсолютной нормы. Это, например, тот случай, когда душа «в тварях ищет Творца и творчество, и, не находя Его, думает, что сами твари и суть Творец и творчество» (Там же; 438). Значит, в эстетическом опыте (так же, как и в опыте математическом) мы всегда руководствуемся понятием такого единства, которое доступно «не телесным глазам, а только уму» (Там же; 434) и которое обуславливает само восприятие прекрасного. Это понятие отсылает нас к совершенному единству Бога, поскольку «нет иного для всего единого начала, кроме Того единого, от Кого происходит все единое, как вполне его выражающее» (Там же; 436). А отсюда следует, что, оценивая чувственную красоту, мы неизменно возводим ее к образу Красоты божественной, и именно эта последняя оказывается для нас предельной целью любого эстетического созерцания. Даже ничего не зная об этой Красоте, мы все равно стремимся к ней, предчувствуем ее, угадываем ее присутствие во всем, что называем прекрасным.

На пути к созерцанию Бога душа должна пройти через семь стадий самовозвышения, сравнимых отчасти с состояниями любящего в платоновском учении об Эресе. Первые две из них характерны для всех видов души – человеческой, растительной и животной. Это «одушевление», когда душа «животворит своим присутствием это земное и смертное тело; собирает его в одно и содержит в единстве, не позволяя ему распадаться и истощаться» («О количестве души», I, 252), и «чувство», когда «душа простирается в ощущение» и обретает способность различать качества предметов, испытывать удовольствие и неудовольствие, «привязываться к вещам, через среду которых проводит тело» (Там же; 254) и т. д. Третья ступень – «искусство», где «память бесчисленных вещей» сохраняется и удерживается «наблюдательностью и при помощи условных знаков» (Там же; 255), с тем чтобы воплотиться в различных искусствах – от возделывания полей до поэтического творчества. На четвертой ступени, которую Августин обозначает понятием «доблесть», «душа осмеливается предпочитать себя не толь-

ко своему телу, хотя и составляющему некоторую часть мирового, но и самому мировому телу, и не считать его блага своими благами, а по сравнению с собственным могуществом и красотой, отделять и презирать их» (Там же). Здесь она очищает себя от всех влияний телесного мира, преодолевает его «скорби и прелести» и тем самым утверждает в «правде высочайшего и истинного Бога» (Там же). Так совершается ее переход к пятой ступени – «покою», отрешенности от всего внешнего, когда она не желает ничего, кроме «созерцания истины», или «уразумения того, что существует истинным и высочайшим образом» (Там же; 255–256). На шестой ступени, названной «вступлением», душа погружается в созерцание божественного мира, всматриваясь в него «ясным и прямым взглядом» (Там же; 257) и уже не отвлекаясь ни на что другое. Наконец, седьмая ступень, «созерцание», – это, как говорит Августин, «даже и не ступень, а некоторое постоянное пребывание, в которое восходят всеми предшествующими ступенями» (Там же), действительное присутствие в «тихом мерцании света и вечности» (Там же), в непосредственной близости «высочайшей причины, или высочайшего виновника бытия» (Там же; 258).

На этой ступени прекращается познавательная деятельность души, поскольку пребывание в Истине уже есть абсолютное знание. Но формой такого знания является не представление, не какая-то образная или понятийная конструкция, репрезентирующая то, что познано, а чистое (по существу, эстетическое) *удовольствие*: «...в созерцании истины, насколько каждый в состоянии ее созерцать, такое наслаждение, такая чистота, такая неподдельность, такая несомненная достоверность, что каждый полагает, что кроме этого он никогда ничего не знал, хотя и казался самому себе знающим» (Там же; 258–259)⁴⁶. Неудивительно, что из этой пре-

⁴⁶ В. В. Бычков так пишет об этом: «...Августин сознательно привел свою гносеологию к этой (седьмой. – Н. Б.) ступени. Она полностью описывается им в эстетических терминах и являет собой непонятную, неформализуемую ступень его гносеологии. <...> Высшая истина и Божество предстают здесь в облике красоты, и гносеология сводится к постижению красоты» (Бычков В. В. Античные традиции в эстетике раннего Августина // Традиция в истории культуры. М., 1978. С. 95).

дельной точки весь пройденный путь выглядит как движение от низших форм прекрасного к высшим, и от них – к самой красоте. Теперь семь его ступеней определяются так: «...прекрасное из другого; прекрасное через другое; прекрасное около другого; прекрасное к прекрасному; прекрасное в прекрасном; прекрасное к красоте; прекрасное пред красотой» (Там же; 261). В данном случае прекрасное (*pulchre*) есть то, в чем находит воплощение красота (*pulchritudo*): это душа и воспринимаемые ею объекты. Сама же красота – сила, или энергия, придающая миру вещей качества прекрасного: единство, соразмерность, пропорциональность и т. п. Поскольку прекрасное множественно, а красота единственна, то она не может всецело принадлежать тварному бытию (в противном случае она сама была бы множественной и, кроме того, имела бы лишь относительную меру). Где бы она ни присутствовала, она везде трансцендентна, божественна; она и есть Бог, и вне Бога никакой красоты не существует. Очевидно, Августин стремится это подчеркнуть, когда говорит, что на двух последних ступенях прекрасное (душа) предстоит не какому-то другому прекрасному, а именно красоте: прекрасные вещи могут занимать сколь угодно высокое место в космической иерархии, но неизмеримо выше их – та Красота, которая делает их прекрасными. Дистанция между сущим и его Творцом, если мы пытаемся увидеть Его сквозь призму эстетических категорий, предельно ясным образом обнаруживается не столько в том, что Он прекрасен (хотя само по себе это бесспорно), сколько в том, что Он – Красота.

В связи с этим уместен вопрос: как соотносятся у Августина понятия красоты и бытия? Если вещам тварного мира сообщается «вид⁴⁷, принятый от высочайшей красоты», и «слабейшие существуют постольку, поскольку им придается вид сильнейшими» («О бессмертии души», I, 392), то можно ли сказать, что мера бытия вещей тем выше, чем более они красивы? По Августину, «для тела

⁴⁷ Это слово, *species*, может означать также «форму», «образ» или «идею». «Высочайшая красота» не может присутствовать в вещах и поэтому передается им в качестве *species*.

⁴⁸ Августин Блаженный. Исповедь. С. 487.

“быть” не значит “быть красивым” – иначе безобразия бы не существовало»⁴⁸. В. В. Бычков заключает из этого, что «плотиновская идея зависимости бытийности от красоты» для гиппонийского философа уже не имеет значения⁴⁹. В самом деле, поскольку существует безобразное, то, значит, существование как таковое от красоты не зависит. Но здесь же у Августина говорится о том, что жизнь духа, отдалившегося от божественного света, есть «жизнь, сходная с мрачной бездной»⁵⁰. Видимо, безобразное, каким бы оно ни было – духовным или телесным, представляет собой нечто «непросветленное», или, что то же самое, «бесформенное», всегда соотносимое с той изначальной «бездной», о которой идет речь в начале августиновского комментария к Книге Бытия: «...мы под темной бездной будем понимать бесформенную природу жизни, если она не обращается к Творцу, от которого только и может получить форму, чтобы не быть бездной, и просвещаться, чтобы не быть темной» («О Книге Бытия», II, 316). Форма – начало разумного порядка, свет – сила, преодолевающая темноту и косность материальной природы; вместе они – два аспекта воплощенной в вещах Красоты. Только «просветившись, стала прекрасной жизнь»⁵¹, – читаем мы в «Исповеди», и здесь же: «...Воля Твоя носилась над тем, что Ты оживил, но просто жить и жить счастливо не одно и то же, потому что мечутся они в темноте своей. Им остается одно: обратиться к Тебе, своему Создателю, и жить, больше и больше приближаясь к Источнику жизни, и в свете Его видеть свет, совершенствоваться, просвещаться и находить счастье»⁵². Но разве для жизни находить счастье в созерцании божественного света и, «просветившись», быть прекрасной не значит существовать более совершенным образом, чем существует «бесформенная природа»? Можно ли полагать, что от причастности к свету никак не меняется бытийный статус творений и что, становясь прекрасными, они

⁴⁹ Бычков В. В. AESTHETICA PATRUM. Эстетика Отцов Церкви. 1. Апологеты. Блаженный Августин. М., 1995. С. 406.

⁵⁰ Августин Блаженный. Исповедь. С. 487.

⁵¹ Там же. С. 490.

⁵² Там же. С. 489.

остаются теми же, что и были? Если их бытие приобретает иную, в сравнении с прежней, степень полноты (совершенства, гармонии), то это уже достаточное свидетельство внутренней зависимости между красотой и существованием: чем больше первой, тем полноценнее (онтологически «весомее») второе.

Следует заметить, что, по Августину, из всех созданий Божиих самостоятельно «совершенствоваться и просвещаться» способен только человек: «Слова “*да будет свет*” (Быт. 1:3) я не без основания отношу к существам духовным <...> Тебе не было угодно их бесформенное состояние, они должны были стать светом не в силу существования своего, но созерцая Свет просвещающий и сливаясь с Ним»⁵³. Усилием приобщения к свету человек преодолевает свою собственную «бесформенность». Но, видимо, вместе с тем исправляется и «безобразие» непосредственно близких к нему вещей. Как сказано в трактате «О Граде Божием», «благо для человека заключается в том, чтобы он развивал в себе то, чем мы хорошо живем, и уничтожал то, чем живем худо, пока не излечится совершенно и не изменится в доброе все, чем мы живем» (III, 502).

Впрочем, многое из того, что отдалено от света и потому недостаточно красиво или даже вовсе безобразно, является таковым в согласии с божественным промыслом. «...Эти творения по воле Творца получили такой образ бытия для того, чтобы, исчезая и снова появляясь, представлять собой низшую степень красоты времен, в своем роде соответствующую известным частям этого мира. Ибо не было нужды уравнивать земное с небесным и не было причины первому не существовать в мире только потому, что последнее – лучше» (Там же; 516). В общем и целом мир Августина – это иерархическая гармония неравных друг другу (и в разной степени причастных Красоте) уровней бытия: «как взаимное сопоставление противоположностей придает красоту речи, так из сопоставления противоположностей, из своего рода красноречия не слов, а вещей, образуется красота мира» (Там же; 487).

⁵³ Августин Блаженный. Исповедь. С. 488.

7.4. Прекрасное и Красота в богословии Дионисия Ареопагита

По словам известного медиевиста Ананды Кумарасвами, «вся средневековая эстетика основана на небольшом рассуждении о прекрасном, вошедшем в одну из глав трактата “О Божественных именах” Псевдо-Дионисия Ареопагита»⁵⁴. Действительно, загадочный автор «Ареопагитик» (живший, вероятно, в V в.) оказал огромное влияние и на эстетическую мысль, и в целом на всю интеллектуальную культуру Средневековья⁵⁵. Он – самый почитаемый богослов этой эпохи. Св. Григорий Палама называет его не иначе, как «великим» или «божественным». Преп. Максим Исповедник говорит о нем: «Заслуженно обладал он умом, озаряемым божественным сиянием и потому могущим созерцать то, что для многих невидимо»⁵⁶. Иоанн Скотт Эриугена посвящает ему такие стихи:

Некогда, с Павлом горе возлетев к надзвездным пространствам,
Он эмпиреи узнал, сферу огнистых небес,
И к серафимам взошел, и подъялся к святым херувимам,
И к престолом небес, где Элохим восседит.
И возсияли ему начала, силы и власти
В стройных хорах своих, чином за чином явясь...⁵⁷

Прежде всего, следует напомнить общеизвестное: согласно Дионисию (примем это имя как полноправный псевдоним), Бог «пребывает выше ума и сущности» и поэтому не может быть воспри-

⁵⁴ Coomaraswamy A. K. Mediaeval aesthetics. 1. Dionysius the Pseudo-Areopagite and Ulrich Engelberti of Strassburg // The Art Bulletin. 1935. Vol. 17. P. 32.

⁵⁵ Если книги Августина были известны в основном на Западе, то «Ареопагитики» читались и комментировались повсеместно – как на грекоязычном Востоке, так и в латинском мире. «Корпус Псевдо-Дионисиевых трактатов рано подвергся переводу на латинский язык, и к этим трактатам писали комментарии ведущие мыслители Средневековья и Возрождения – в их числе Фома Аквинский и Марсилио Фичино» (Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. С. 107).

⁵⁶ Максим Исповедник. Мистагогия / пер. А. И. Сидорова // Максим Исповедник. Творения. Кн. 1 : Богословские и аскетические трактаты. М., 1993. С. 155.

⁵⁷ Иоанн Скотт Эриугена. На Дионисия Ареопагита / пер. С. С. Аверинцева // Памятники средневековой латинской литературы VIII–IX вв. М., 1970. С. 383.

нят «ни чувством, ни воображением, ни суждением, ни именем, ни словом, ни касанием, ни познанием»⁵⁸. Никакого познания Бога быть не может, ибо нельзя познать то, что превосходит всякое существование и о чем невозможно сказать, что оно существует так же, как и другие сущие. Так что, оставаясь в себе самом «непрístupным Светом», для нас Он всегда – непроницаемый «Мрак». Тем не менее мы, не притязая ни на какое познание, можем с Ним «соединиться»: «богovidные умы – поскольку по прекращении всяческой умственной деятельности происходит соединение обожаемых умов со сверхбожественным светом – воспевают это самым подходящим образом путем отрицания всего сущего – до такой степени будучи поистине и сверхъестественно просвещены блаженнейшим соединением с тем, что является Причиной всего сущего, Само же – Ничем, как всему сверхсущественно запредельное» (231). С другой стороны, поскольку Бог – Причина бытия, мы приближаемся к Его пониманию, «исходя из всего причиненного Им» (234), – по Его промыслу, в котором Он предстает как «Благой», «Прекрасный», «Мудрый», «Вечный», «Сущий» и т. д., – и по Его творениям, так как Он – «в умах, в душах, в телах, на небе и на земле», и Его «называют солнцем, звездой, “огнем”, “водой”, “духом”, росой, облаком, самоцветом, камнем, всем сущим и ничем из сущего» (237).

Таким образом, к Богу неприменимы никакие имена, и одновременно Он может быть назван «всеми именами сущего» (Там же). Соответственно, возможны два метода богословствования: отрицательный (апофатический) и утвердительный (катафатический). Первый предполагает последовательное «отъятие» имен и определений, второй заключается в положительных «утверждениях» о божественном. Эти утверждения, или именованья через «доступные нам символы», позволяют подняться к «простой и соединенной истине умственных созерцаний», с тем чтобы в какой-то момент вовсе прекратить всякую деятельность ума и достигнуть «сверхсущественного света, в котором все пределы

⁵⁸ Дионисий Ареопагит. О Божественных Именах // Дионисий Ареопагит. Сочинения. Толкования Максима Исповедника. СПб., 2002. С. 228–229. В дальнейшем все ссылки на этот трактат даются в тексте, с указанием страницы арабской цифрой.

всех разумов неизреченно предсуществуют» (225). Следует заметить, что имена (в особенности умопостигаемые – Бытие, Добро, Красота и т. п.) выражают не саму божественную Сущность, а только Ее «силы» (δυνάμεις) – творческие энергии, посредством которых Она присутствует в сущем⁵⁹. Эти «силы» нельзя понимать как некие ниспосылаемые миру «образы» Бога (например, августиновские species) или Его эманации. Они – сам Бог: «сущность, во все сущности, не касаясь их, проникающая и сверхсущественная, для всякой сущности запредельная» (273)⁶⁰.

Трактат «О Божественных именах» посвящен истолкованию различных «благоименований» – тех, в которых Творец предстает как сверхсущая Причина сущего; тех, в которых Он открывается «со стороны промыслительных действий», и, наконец, тех, в которых Он выступает как Единое, превосходящее любое мыслимое соединение. Когда в четвертой главе речь заходит о Боге как высшей «Благости», или абсолютном Добре, Дионисий отмечает, что если Бог есть Добро, то Он же – Прекрасное и Красота: «Это Добро воспевается священными богословами и как Прекрасное, и как Красота, и как Любовь, и как возлюбленное, и другими, какие только есть, благолепными применяемыми к Богу наименованиями сообщаящей красоту благодатной зрелости» (313). Подчеркнем, что для Дионисия и Прекрасное, и Красота – это сам Бог, мыслимый во всей Его полноте и целостности. В нем эти качества не различа-

⁵⁹ В Боге ничто не остается в нереализованном (потенциальном) состоянии, в Нем невозможна никакая неосуществленность, и, значит, Его «силы» одновременно есть и Его энергии (действия). Через них осуществляются «...откровения Бога к твари – начиная от самого акта творения и продолжая Его промышленiem о мире и домостроительством нашего спасения. В этом смысле Бог “являет” Себя, являет Свои имена. <...> Это движение сущности Божией, то есть энергия Божия. Энергиями Бог являет Себя ad extra – то есть вовне» (*Турье В. М.* История византийской философии. Формативный период. СПб., 2006. С. 92).

⁶⁰ Поскольку присутствие Бога в мире совершенно реально, и через него любая вещь способна участвовать в божественной жизни, то, как пишет Иоанн Мейендорф, «Бог Дионисия есть... Живой Бог Библии, а не “Единое” Плотина, и в этом отношении Дионисий обеспечивает основу для дальнейшего положительного развития христианской мысли» (*Мейендорф И.* Византийское богословие : исторические тенденции и доктринальные темы / пер. с англ. В. Марутика. Минск, 2007. С. 42).

ются: Он настолько же Красота, насколько и Прекрасное. Когда же мы говорим о тварных вещах, то обычно называем прекрасным «то, что причастно Красоте», а красотой – «причастие к делающей красивым Причине всяческой красоты» (Там же).

Бог именуется «Красотой», «потому что от Него сообщается собственное для каждого очарование всему сущему», а также потому, что Он – «Причина благоустройства и изящества всего», и «всех к Себе привлекает (καλοῦν), отчего и называется красотой (κάλλος)», и «все во всем сводит в тождество» (Там же). Прекрасен же Он «как всепрекрасное и как сверхпрекрасное и вечно сущее одним и тем же образом и постоянно прекрасное», подобно тому прекрасному в «Пире» Платона, которое прекрасно всегда и для всех, и «в Себе самом имеет источаемое Им очарование всего прекрасного» (Там же).

Если Бог – абсолютное Единство, то Он – и абсолютная Красота, поскольку эта последняя (на что указывает этимологическая близость καλοῦν и κάλλος) есть форма «привлечения», собирания, объединения сущего. Красота – это согласие, гармоническое единство, не отменяющее различий, и, кроме того, сила, возводящая все к Причине прекрасного, форма «причастия» Богу – «ведь в простой сверхъестественной природе красоты всякое очарование и все прекрасное единовидно предсуществует как в своей причине» (315).

Как пишет Ульрих Страсбургский (XIII в.), один из продолжателей линии «Ареопагитик» в средневековой эстетике, «он (Дионисий. – Н. Б.) утверждает, что Бог – не только совершенно-прекрасное в Себе и высший предел красоты, но и более этого, – что Он действующая и прообразующая, и конечная причина всей красоты Своего творения»⁶¹. В самом деле, сверхсущее Прекрасное Дионисия, оставаясь бесконечно далеким от всякого бытия, непрерывно воздействует на мир вещей. Оно вызывает к жизни «сочетание, любовь и общение всех», выступает «Началом всего как

⁶¹ Цит. по: Coomaraswamy A. K. Mediaeval aesthetics. 1. Dionysius the Pseudo-Areopagite and Ulrich Engelberti of Strassburg. P. 38.

творческая Причина, все в целом и движущая, и соединяющая любовь к собственному очарованию». Оно же позволяет сущему «быть прекрасным в соответствии с собственным логосом» (315), т. е. сообразно виду каждого сущего. Благодаря Ему мир являет собой стройную иерархию прекрасных творений – чувственных и умопостигаемых, и поэтому Оно оказывается источником всеобщего «благоустройства», началом порядка. Поскольку же всякий порядок – несомненное благо и для сущих, и даже для не-сущих⁶², то это Прекрасное одновременно выступает как Добро. Из «Прекрасного и Добра» (*καλόν καί αὔθον*, т. е. «калокагатии», уже знакомой нам по античной эстетике, но у Дионисия представленной вне космологического контекста – как имя Божественной Личности) исходят все характеристики иерархически организованного мироздания – «...соединения и разделения, тождества и различия, подобия и неподобия, общности противоположностей, несмешиваемость объединенного, промысел высших, взаимосвязь равных, обращения низших» (317–319). Все, что создается и упорядочивается Прекрасным и Добром, воспроизводит их качества на разных уровнях тварного бытия – как сложная совокупность «прекрасных и добрых» явлений, восходящая к вечному единству Блага и Красоты⁶³.

⁶² Согласно комментарию Максима Исповедника, это либо сам Бог, который выше сущего, либо материя, «освобождающаяся от бесформенности» по причастию Добру, либо зло, которое стремится существовать и, значит, тоже оказывается Ему причастным (317).

⁶³ Красота вещей здесь по определению оказывается необособленной от их целесообразности и функциональной «пригодности». В этом отношении интересно замечание Кумарасвами о том, что слова Дионисия «ради Прекрасного все появляется» не означают, что «художник должен просто создавать “что-либо прекрасное” или “творить красоту”». Тезис Дионисия в конечном счете восходит как бы к точке зрения патрона-заказчика (каковым может быть сам художник, но не как художник, а как человек, или какой-нибудь другой человек, или какая-то организация, или общество в целом), который равным образом рассчитывает не только получить удовольствие от созданного объекта, но и и использовать его» (*Coomaraswamy A. K. Mediaeval aesthetics. 1. Dionysius the Pseudo-Areopagite and Ulrich Engelberti of Strassburg. P. 34*).

Но если Бог превосходит любое существование, то каким образом Его красота сообщается тварным вещам? В четвертой главе трактата «О Божественных именах» читаем: божественно Прекрасное «наподобие света излучает всем Свои делающие красивыми преподавания источника сияния» (313). Здесь сказано: «наподобие света», но это нечто большее, чем просто сравнение. Перед нами – как бы удвоенная метафора: имеется в виду такой свет, который нам удобнее представлять по аналогии с физическим светом, хотя сам по себе он имеет умопостигаемую, нетварную природу. Бог сам есть чистый Свет, потому что, подобно свету солнца, Он все животворит, во всем присутствует, все объемлет, все объединяет: «...Умственным Светом называется превосходящее всякий свет Добро как источающее свет сияние и вскипающее светоизлияние; все надмирные, около мира и в мире пребывающие умы от своей полноты просвещающее; <...> все своим превосходством превосходящее; как изначальный свет и сверх-свет в себе сосредоточившее, сверхимеющее и предымеющее господство решительно над всякой светящей силой; все умственное и разумное собирающее и сочетающее» (311)⁶⁴. Этот свет, воплощаясь в каждом отдельном элементе мирового целого, через созерцание высших «умов» низшими, по линии непрерывного излучения, передается всему тварному космосу⁶⁵. И все, что мы называем прекрасным вне Бога, есть совокупность более или менее чистых образов (как бы «сгустков») света, способных, в меру своей природы, отражать его сияние: «...Прекрасные явления суть отображения невидимого благолепия... и материальные светлы – образы невестественного светодаяния» (43).

⁶⁴ О том же – в трактате «О небесной иерархии»: «...Начало просвещения для всех просвещаемых есть Бог, по природе, поистине и собственно являющийся сущностью света» (167).

⁶⁵ Эта концепция особенно ярко демонстрирует зависимость автора «Ареопагитик» от неоплатонизма. По словам Иоанна Мейендорфа, «что касается его доктрины иерархий, пусть в этом учении и можно усмотреть искреннюю попытку интегрировать неоплатоническое мировоззрение в рамки христианства, то надо говорить об очевидной неудаче, последствия которой привели к большому смятению и путанице, особенно в Литургии и еклесиологических формулировках» (Мейендорф И. Византийское богословие. С. 43).

Идея «световой» иерархии у Дионисия, несомненно, восходит к неоплатонической концепции эманаций. Однако если эта последняя предполагает поступенчатое исхождение форм бытия от Единого, Ума и Мировой Души к материальному миру, то, по Дионисию, нетварный свет исходит только от Бога, распространяясь в мире через взаимодействие созерцающих друг друга «умов» (девять ангельских чинов, церковная иерархия, а также все, кто в той или иной мере причастен церкви). Эти «умы» – не более чем отражения света, по существу, ничего не привносящие в него и, в отличие от неоплатонических «ипостасей», лишь направляющие его движение в мир. Каждый из них занимает свое место во вселенской иерархии – как «оттиск» или «прозрачайшее незагрязненное зеркало» (73) божественной Красоты, и каждый стремится к «уподоблению, в меру доступного, своему Началу» (75). Проходя через сферы «умов», свет достигает материальных вещей, которые тоже несут в себе его образ, поскольку даже чувственная природа, «получив бытие от истинно Прекрасного, во всяком своем материальном порядке имеет некий отзвук умственного благолепия» (63). Вещи, в силу своей неодушевленности, сами не способны «подражать Богу», но, во-первых, по комментарию Максима Исповедника, «материальному свойственно просвещаться присутствием разумных сил, как при воскресении Господа, когда ангел блистал и освещал окрестность» (Там же), а, во-вторых, чувственная красота («неподобное подобие» божественного света) – это начальная ступень в нашем восхождении к «невещественным архетипам» и к истинной Красоте. Надо заметить, что стремление ввысь, возвышающее «богоподражание», по Дионисию, определяет бытие всей мировой иерархии. Здесь все – в непрерывном движении, но не линейном, а как бы круговом: первичный свет порождает свет отраженный, а он, в свою очередь, вновь устремляется к породившему его свету, и это возвратное кружение, которое Дионисий сравнивает с «хороводом» (71), продолжается вечно, без изменений, в одном и том же ритме⁶⁶. «Возникший из сияния мир, – пишет

⁶⁶ О неизменности мирового порядка у Дионисия в сравнении с «мистическим историзмом» Августина см.: *Аверинцев С. С.* София – Логос : словарь. Киев, 2006. С. 374.

об этом Жорж Дюби, – это поток света, низвергающегося подобно водопаду... Поскольку каждый предмет в той или иной мере обладает способностью отражать свет, непрерывная цепочка отражений вызывает в глубинах тьмы обратное движение, возвращающее свет к его источнику. Таким образом, сияющий акт творения сам по себе – постепенный, ступень за ступенью, подъем к невидимому и неопишуемому Существо, стоящему в начале всего»⁶⁷.

⁶⁷ Дюби Ж. Время соборов. Искусство и общество 980–1420 годов / пер. с франц. М. Ю. Рожновой, О. Е. Ивановой. М., 2002. С. 125–126.

Глава 8

ЭСТЕТИКА СВЕТА ПОСЛЕ «АРЕОПАГИТИК»

Под влиянием трактатов Дионисия Ареопагита световая образность становится краеугольным основанием всей средневековой эстетики¹. Это неудивительно, поскольку свет, со всеми его мифопоэтическими и философско-религиозными коннотациями, яснее, чем какие-либо другие явления, ассоциируется с образом трансцендентной красоты. Здесь особую значимость приобретают такие его свойства, как чистота, прозрачность, цельность (акцентируемая, в частности, отсутствием границы между «внутренним» и «внешним»), всеохватность, близость к нематериальным сферам и, соответственно, отчетливая корреляция с духовными сущностями и их проявлениями (например, святостью²). Кроме того, метафора светового потока позволяет наглядно передать идею *неопосредованности* исхождения в мир божественных энергий. Поскольку между Богом и Его творением не может быть никаких промежуточных ступеней (это ослабило бы Его «единоначалие»), то Его энергии, изливаясь, подобно свету солнца, из одного источника, проникают в мир напрямую, без опосредований. Другое дело, что эти энергии

¹ Следует иметь в виду, что и сам Дионисий опирался на древнюю традицию сравнения Блага и Красоты с умопостигаемым источником света (чаще всего с Солнцем), идущую от Платона (ср., например: «Государство», VI, 508b, 12 – с, 2; 509b, 2–10) через неоплатоников и вбирающую в себя разнообразные влияния, в том числе восточные.

² Так, например, В. Н. Топоров отмечает, что русское понятие святости, по мере его перемещения в христианский контекст и сближения с областью идеально-духовного и «незримого», «начинает актуализировать такие смыслы, как “чистота”, “непорочность” “праведность” и т. п., а образом проявления этих свойств становится не материально-предметное, а “энергетическое” возрастание, своего рода “светолучение”, харизматический ореол (ср. связь святости с образами блеска, солнечных лучей, золотого блеска и т. п.)» (Топоров В. Н. Об одном архаическом индоевропейском элементе в древнерусской духовной культуре – SVET // Языки культуры и проблемы переводимости. М., 1987. С. 226).

не воспринимаются всеми элементами творения одинаковым образом и потому мировая иерархия мыслится как ряд взаимопосредующих звеньев, или как «естественное расположение неравных по способности сущностей, призванных причащаться божественным силам и не могущих воспринять их иначе, как по “анalogии”»³.

8.1. Свет и красота у Иоанна Скотта Эриугены

Иоанн Скотт Эриугена (ок. 810 – 877) в своем толковании евангельского стиха «Все через Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть» (Ин. I, 3) сравнивает божественное Слово с солнцем: «Воззри, каким образом причины всего, что объемлет шарообразность этого чувственного мира, пребывают разом и сообща в этом солнце, что зовется величайшим светильником мира. Ибо от него исходят формы всех тел, от него – красота разнящихся цветов и прочее, что можно назвать в чувственной природе»⁴. Развивая это сравнение, Эриугена говорит, что человеческая природа, если рассматривать ее саму по себе, есть «некая бесформенная тьма», и единственная сила, которая «сообщает ей форму, объемля ее через природу, и восстанавливает в форме, обожествляя через благодать»⁵, – это сверхсущий Свет. Примечательно, что понятиями «тьмы» и «света» философ оперирует совершенно в духе «Ареопагитик»: наша природа темна, но и Свет, просвещающий и «обожествляющий» ее, для нас тоже есть «мрак», «ибо Бог превосходит всякое чувство и понимание, и единый имеет

³ Лосский В. Н. Понятие «аналогий» у Псевдо-Дионисия Ареопагита // Богословские труды. 2009. № 42. С. 123. О Дионисиевой иерархии как «многосветлой цепи» исхождения божественного света см. также: Петров В. В. «Многосветлая цепь»: солнце в позднеантичном платонизме и «Ареопагитском корпусе» // ПЛАТΩΝΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ. Исследования по истории платонизма. М., 2013. С. 240–264.

⁴ Иоанн Скотт Эриугена. Гомилия на Пролог Евангелия от Иоанна / пер. с лат. В. В. Петрова. М., 1995. С. 187.

⁵ Там же. С. 197.

бессмертие. Свет Его по превосходству природы называют мраком, так как Он никакой тварью, чем бы или какой бы она ни была, не объемлется»⁶.

В той же главе «Гомилии» встречается рассуждение, свидетельствующее, в частности, о том, что Эриугена придает несколько большее значение, чем Дионисий, сотериологическому (искупительному и спасительному) аспекту явления в мир Бога Слова⁷. Он пишет, что из-за первородного греха человеческий род «пребывал во тьме» – не во тьме чувственного зрения, но во тьме «очей внутренних, которыми различаются виды и красота умопостигаемого», «не в отсутствии света, который делает видимым мир телесного, но в отсутствии света, который озаряет мир бестелесного»⁸. Не следует думать, что, с точки зрения Иоанна Скотта, физический свет («здешний мгlistый воздух»), в котором мы вынуждены пребывать, по своей сущности отличается от света духовного⁹. Философ имеет в виду, что первородный грех как бы отсекает нас от истинного источника света, так что когда мы видим земную красоту и не знаем ее причин, то это значит, что мы не видим ее по-настоящему, «пребываем во тьме». Для того чтобы видеть красоту именно как красоту, но не как слабое ее подобие (не как образ, отчужденный от прообраза), мы должны обладать «внутрен-

⁶ *Иоанн Скотт Эриугена. Гомилия на Пролог Евангелия от Иоанна. С. 199.*

⁷ Ср. оценку И. Мейендорфа: «Христология Псевдо-Дионисия... чрезвычайно туманна. Он избегает говорить о Воплощении, о событиях жизни Спасителя. Христос Дионисия – не Спаситель, а высшее откровение божественной природы, Инициатор, Учитель, подобно оригеновскому наставляющий падшие интеллекты на путь возвращения к Творцу» (*Мейендорф И. Введение в святоотеческое богословие. Минск, 2007. С. 309*).

⁸ *Иоанн Скотт Эриугена. Гомилия на Пролог Евангелия от Иоанна. С. 193.*

⁹ Здесь – то же отношение, что и между «внешним» человеком и человеком как образом и подобием Божиим, или между эмпирическим пространством и раем: «...Первый человек, если бы не согрешил, мог бы жить счастливо и в обитаемых землях, поскольку в первоначальных причинах у обитаемых земель и рая – одно и то же основание, что самым ясным образом показал в Себе Самом Господь после Своего воскресения» (*Иоанн Скотт Эриугена. Перифьюсеон. Кн. 2, фрагм. 523D–545B / пер. В. В. Петрова // Историко-философский ежегодник – 2003. М., 2004. С. 106*).

ним» зрением, т. е. быть причастными иному свету и иным формам прекрасного. Этим светом одаряет нас Бог Слово, Иисус Христос, ибо только «после Его рождения от Девы Свет во тьме светит, а именно в сердцах познающих Его»¹⁰.

Еще одним ярким примером использования световой образности у Эриугены является концепция теофании (богоявления, манифестации Бога в мире). Бог выше сущего, потому что Он «является не только первоначальной формой всего, но – больше-чем-формой, превосходящей всякую форму и дающей форму всему, что способно и не способно оформиться»¹¹. Творящее Слово, рожденное Богом вне времени, включает в себе начала всех вещей¹². Это значит, что вещи пребывают в Нем вечно, но так как сами по себе они не обладают бытием, то существование дается им только в акте творения. Эриугена уподобляет их числам, которые всегда содержатся в одном числе – единице – и одновременно выходят за его пределы, образуя актуальное множество. «Похожим образом, – пишет Дейрдре Кэрабайн, – в творческом акте Бога вечное начинает существовать во времени – действительно начинает существовать, потому что само по себе оно – не сущее. Невидимое становится видимым посредством творения»¹³. Но если Бог – «сверх-сущий», то, следовательно, Он – тоже «не сущее». Поскольку через Него и по причастности к Нему вещи получают возможность быть, то их бытие – это, в некотором смысле, форма Его собствен-

¹⁰ Иоанн Скотт Эриугена. Гомилия на Пролог Евангелия от Иоанна. С. 193–195.

¹¹ Иоанн Скотт Эриугена. Перифюсеон. Кн. 1 (фрагм. 441А–446А; 462Б–463С; 474В–500С) / пер. В. В. Петрова // *Философия природы в античности и в Средние века*. М., 2000. С. 516.

¹² Ср.: «...Основания всех видимых и невидимых вещей <...> еще не соделаны... во временах и местах по возникновению, но соделаны вечно в Слове при создании первоначальных причин, ибо “в Начале” соделал Бог небо и землю» (Иоанн Скотт Эриугена. Перифюсеон. Кн. 2 (фрагм. 545В–562В) / пер. В. В. Петрова // *Историко-философский ежегодник* – 2004. М., 2005. С. 55).

¹³ Carabine D. John Scottus Eriugena. New York ; Oxford, 2000. P. 47.

ного проявления¹⁴. Кроме того, будучи «не сущим», Он открывается самому себе и своим созданиям *в качестве Бога* не иначе, как посредством сверхъестественного (в традиционных терминах, «благодатного») исхождения в мир. «Богом, – говорит в связи с этим Иоанн Скотт, – именуется не только божественная сущность, но и тот модус, которым Бог в известной мере являет Себя умной и рассуждающей твари... часто также называется “Богом” в Священном Писании. У греков этот модус обыкновенно называется “теофанией”, то есть “явлением Бога”»¹⁵. Неудивительно, что характеризую природу теофании, Эриугена обращается к метафоре света: «... следует заметить, что теофания может толковаться как ΘΕΟΥ ΦΑΝΙΑ, т. е. явление Бога или просвещение от Бога; ибо все, что является, светит; и производится это слово от глагола ΦΑΙΝΩ, т. е. *я свечу* или *я являюсь*»¹⁶. Здесь свет – сущность теофании, ее «первофеномен» – стихия зримости Того, кого видеть нельзя, явленности такого бытия, которое никогда не может быть явлено, сияние вечно остающегося во мраке. Этот свет исходит из глубины вещей, и если мы способны его воспринимать, то весь телесный мир видим именно в нем – как светящийся и посредством света обнаруживающий в своем основании бесконечную стройно органи-

¹⁴ Иоанн Скотт использует здесь аналогию со светом, «проводником» (средой обнаружения и распространения) которого является воздух: «Подобно тому, как в воздухе, освещаемом светом, видим только свет, так и творящая Причина (сама по себе незримая), присоединяясь к сотворенному, одна становится видимой на его фоне» (*Carabine D. John Scottus Eriugena*. P. 49). Тот же мотив – в «Гомилии»: «о... воздухе, когда его пронизывают солнечные лучи, не говорят, что он сам светит, но говорят, что в нем проявляется блеск солнца таким образом, что он и природную свою свою омраченность не утрачивает, и вбирает в себя просиявший свет, так разумная часть нашей природы, поскольку присутствует в ней Бог Слово, не сама познает умопостигаемое и своего Бога, но посредством воспринятого божественного света» (*Иоанн Скотт Эриугена*. Гомилия на Пролог Евангелия от Иоанна. С. 197).

¹⁵ Цит. по: Фальк Э. Феноменологическая практика и средневековая философия / пер. А. В. Серегина // ΠΛΑΤΩΝΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ. Исследования по истории платонизма. С. 533.

¹⁶ Цит. по: Там же. С. 534. Эммануэль Фальк полагает, что в этом высказывании задан как бы контур будущего феноменологического метода. Ср. поразительно близкий по стилю опыт истолкования Хайдеггером понятия «феномен» во Введении к «Бытию и времени»: Хайдеггер М. Бытие и время / пер. В. В. Бибикина. М., 1997. С. 28.

зованную перспективу мира бестелесного. Внутреннему зрению открывается здесь та умопостигаемая красота, вне которой все чувственно прекрасное оказывается как бы окутанным тьмою.

8.2. Эстетические идеи Ульриха Страсбургского

Влиянием эстетических идей Дионисия Ареопагита отмечено еще одно учение о красоте, созданное в эпоху зрелого Средневековья и принадлежащее упомянутому выше схоластику Ульриху Страсбургскому (ок. 1220/25 – ок. 1277), автору трактата «О прекрасном». «Бог, – сказано в начале этого трактата, – есть “Свет истинный, Который просвещает всякого человека, приходящего в мир” (Ин. I, 9), и таков Он по Своей Природе. <...> Бог существует в непреступном Свете, и Свет, как носитель Его Божественности, не просто гармонирует с Его Природой, но и всецело с Нею совпадает; все Три Лица пребывают в нем в чудесной гармонии: Сын, являющий образ Отца, и Святой Дух, соединяющий их» (38)¹⁷. Здесь же говорится о том, что Бог есть «совершенно Прекрасное», что Он – «предел красоты» и «причина красоты творения» (38). Опираясь на аристотелевскую теорию четырех причин, Ульрих утверждает, что Бог – действующая (*efficient*), прообразующая (*exemplary*, у Аристотеля – формальная) и конечная, или целевая (*final*), причина красоты. Он – действующая причина, потому что «подобно свету солнца, служит источником свечения и цвета всех красот физического мира, и, как истинный предмирный Свет, изводит из себя светы всех форм, которые и есть красота вещей» (38). Прообразующей причиной Он выступает как «Свет, заключивший в себе простую и однородную красоту всех тварных форм, кото-

¹⁷ Здесь и далее трактат Ульриха Страсбургского «О прекрасном» цитируется по английскому переводу Кумарасвами в: *Coomaraswamy A. K. Mediaeval aesthetics. 1. Dionysius the Pseudo-Areopagite and Ulrich Engelberti of Strassburg // The Art Bulletin. 1935. Vol. 17. P. 35–47.* Ссылки на этот текст даются после каждой цитаты с указанием номера страницы в скобках. Перевод на русский наш.

рая становится разнovidной сообразно природе воспринимающих ее, – от коих ее исконная форма более или менее отдалена в меру их неподобия умопостигаемому Свету» (39). Кроме того, Бог может быть назван конечной причиной красоты: «...поскольку все желает благобытия и стремится к нему, и хочет быть прекрасным, то божественная Красота или ее подобия – предел стремления для всякой воли» (42).

В основе этих построений нетрудно усмотреть Дионисиеву трактовку божественно Прекрасного как некоей тройственной причины: Оно есть «творческая Причина, все в целом и движущая, и соединяющая любовью к собственному очарованию»; Оно – «Образец, ибо в согласии с ним все разграничивается»; Оно же – «и Предел всего, и Возлюбленное, как доводящая до совершенства Причина» («О Божественных именах», 315). Однако поскольку Ульрих рассматривает эту концепцию сквозь призму философии Аристотеля, то перед ним закономерным образом возникает вопрос о четвертой, материальной, причине. Видимо, он полагает, что эта причина заключается в имманентной способности материи быть прекрасной, т. е. воспринимать свет формы, исходящий от высшего Света, или, в аристотелевском смысле, самое форму. «Будет правильно, если мы, вслед за Дионисием, скажем, что даже не сущее причастно красоте – не как всецело не сущее (ибо чистое ничто не может быть прекрасным), но в качестве сущего не в действительности, а в потенции, как в случае материи, которая в самой себе имеет квинтэссенцию формы (essence of form), будь она даже несовершенной или невыраженной в качестве сущего, или ущербной, как некое зло» (42). Именно потому, что материя содержит в себе «квинтэссенцию формы», она и может быть названа причиной красоты¹⁸ (Ульрих, даже не называя ее так напрямую,

¹⁸ Вспомним, как Аристотель в пятой книге «Метафизики» говорит о том, что «иметь» или «держатъ», в частности, означает «содержать в себе как способном к восприниманию, например, медь имеет форму изваяния, а тело – болезнь» (1023а, 10–15) (Аристотель. Соч. : в 4 т. М., 1976–1984. Т. 1. С. 173). О влиянии Аристотеля на истолкование Ульрихом божественного света как причины красоты см.: Бычков О. В. Эстетические представления средневековой схоластики

недвусмысленно на это указывает). Однако способность вещи быть прекрасной определяется не только качествами материи как таковой, но и свойствами материальной структуры, и прежде всего пропорциональностью. «Свет формы в той мере распространяет свое сияние на все оформляемое, в какой материальная красота является гармонией пропорций, т. е. совершенством совершенствуемого» (37). Далее утверждается, что пропорция материи и формы есть «четвероякая гармония»: она – «в гармонии предпосылок (predisposition) к приятию формы»; «в гармонии массы и естественной формы» (т. е. формы предметной); «в гармонии количества частей и потенций формы» (в этом смысле «когда что-либо утрачивает хотя бы одну часть, оно уже не прекрасное, но, напротив, ущербное и деформированное») и, наконец, «в гармонии частей друг с другом и с целым» (40). Таким образом, материальное основание сущего, почти незначимое для «Ареопагитик», в трактате Ульриха – мыслителя, соединяющего Дионисиев платонизм с методами схоластической перипатетики, – оказывается одним из тех факторов, от которых непосредственно зависит красота мира.

Ульрих, как и Дионисий, считает, что красота и благо – две стороны одного и того же целого, поскольку красота есть «сама форма вещи», а форма, как начало структурного устройства бытия, не может не быть благом. Однако страсбургский философ несколько отступает от линии «Ареопагитик» (опять же – в сторону аристотелизма), когда говорит, что красота и благо совпадают в реальности, но «логически» различаются: «...форма как совершенство есть “благо” вещи, но форма как то, что заключает в себе формальный и умопостигаемый свет и сияет в материальном или в том, что при восприятии формы имеет смысл материального, есть “красота”» (39)¹⁹.

в трактате Ульриха Страсбургского «О прекрасном» // Историко-философский ежегодник – 1991. М., 1991. С. 8–10.

¹⁹ Это положение – «красота и благо совпадают в реальности, но различаются логически» – есть, вероятно, вариант формулы другого схоластика XIII в., Альберта Великого, учителя Ульриха: «Красота и благо тождественны в субъекте и различаются разумом, благо отделяется от природы красотой устремления» (цит. по: Эко У. Эволюция средневековой эстетики / пер. с итал. Ю. Н. Ильина; пер. с лат. А. С. Струковой. СПб., 2004. С. 54).

Например, в словах евангелиста: «В Нем была жизнь, и жизнь была свет человеков» (Ин. I, 4), «...жизнь, так как она исполнена совершенств, есть то, что одаряет их (людей. – *Н. Б.*) полнотой бытия; а свет, ибо он разлит во всем, чему дает форму – украшение их» (39). Здесь различие, действительно, чисто «логическое»: «жизнь» и «свет», если они – в Боге, суть одно и то же, но так как «жизнь» в большей мере соотносится с общим «содержательным» планом существования, а «свет» – с его формой, то первое можно определить как совершенство, или благо, а второе – как источник красоты. Однако «логическое» – не единственная область, в которой благо и красота отличаются друг от друга. Порой они не совпадают и в чувственном опыте (что, впрочем, не означает их разобщения в «реальности», т. е. в аспекте формы, – там они всегда едины): «...Многие вещи, кажущиеся очаровательными, оказываются безобразными в силу недостатка некоего соприродного им блага; и, наоборот, что-либо прекрасное может быть совсем иным, нежели благо; как сказано в Книге притчей Соломоновых, в конце главы XXXI, “Миловидность обманчива и красота суетна”» (39). Как объяснить, почему в одном случае красота есть благо, а в другом – нет? Ульрих говорит, что если мы во всем сущем различаем два вида форм – «субстанциальную» и «акцидентальную» (такова одна из устойчивых схоластических дистинкций), то и красоту можем мыслить двояко – как «субстанциальную» (*essential*) и как «акцидентальную».

«Субстанциальная красота, – продолжает философ, – бывает духовной: душа, например, прекрасна неземной красотой, и ангел прекрасен красотой умопостигаемой; но она же бывает и физической: красота материального заключена в его природе или в его естественной форме. Таким же образом и акцидентальная форма либо духовна – просвещенность, милосердие (*grace*) и другие добродетели есть красота души, а невежество и греховность – ее уродства; – либо телесна, и тут скажем словами Августина (О Граде Божием, XXII): “Красота есть согласие частей наряду с некоторой приятностью цвета”» (40). Можно предположить, что субстанциальная красота всегда тождественна благу, поскольку неотделима

от природы и самого бытия вещей²⁰. Напротив, для акцидентальной красоты, особенно в ее телесной форме (когда красивое ограничено лишь внешней гармонией), единство с благом не является необходимым.

Несмотря на то, что мир лишь в относительной степени причастен добру и красоте, он все равно прекрасен, потому что весь, целиком, включая вещи, отпавшие от его первоначальной гармонии, содержится в божественном свете, неистощимом источнике его совершенства. Об этом говорится в нижеследующем фрагменте трактата Ульриха (здесь – как бы квинтэссенция всей средневековой эстетики): «И как наряду с благом индивидуальных вещей существует некое благо универсума, так и наряду с индивидуальной красотой есть красота вселенной, образуемая соединением всего, что прекрасно, в один наипрекраснейший мир, в котором наивысочайшая божественная Красота может участвовать посредством сотворенных Ею вещей; сказанное об этих вещах в Быт. II, 1: “Так совершены небо и земля”, – следует понимать как относящееся к их благоукрашению, т. е. к их красоте. И поскольку не может быть более совершенной красоты, чем вселенская красота, за исключением разве что Красоты сверхсовершенной, которая принадлежит только Богу, то, по верному суждению Цицерона (О природе богов, II, 87), “Все части мира так устроены, что не могут быть ни лучше для пользы, ни красивее на вид”²¹. <...> Поскольку и то, что безобразно, сохраняет в себе некоторую красоту, как это видно на примере чудовищ или каких-нибудь злодеев, или в случае

²⁰ Ульрих так пишет об этом: «Поскольку все, что создано божественным искусством, обладает определенными видами и родами, каковыми и восуществляется (certain species to which it is formed)... постольку прекрасное, равно как и благо, есть синоним “бытия” предмета, оправданно и по существу присоединяемый к характеристике формального самого по себе» (40). Кумарасвами, комментируя это положение, замечает, что «формальное» в данном случае «равнозначно образу первообраза (exemplary), или воспроизводимому (imitable, т. е. тому, чему сущее уподобляется при его творении. – Н. Б.). <...> “Воспроизводимая сущность” есть то же самое, что и “природа” (“*natura naturans, creatrix, Deus*”)» (40).

²¹ Пер. М. И. Рижского; см.: Цицерон. Философские трактаты. М., 1985. С. 128.

разрушения и падения красоты – естественного дефекта или морального греха, – ясно, что сами по себе уродства имеют свой источник в красоте универсума – либо в той мере, в какой они красивы субстанциально или акцидентально, либо, наоборот, в той, в какой они отделены от своего истока (*do not originate thence*), т. е. лишены красоты. Отсюда следует, что красота вселенной не может быть увеличена или ослаблена, потому что, ослабляясь в одной части, она усиливается в другой – или качественно (*intensively*), когда благо оказывается более красивым в контрасте с противостоящим ему злом, или количественно (*extensively*), когда порча одной вещи способствует созданию другой, а уродство вины восполняется красотой справедливой кары. Есть также некоторые вещи, которые не зависят от естественной красоты, и ни сущностно из нее не рождаются, ни приобщаются к ней, но, восходя от первичных начал вселенной, обильно изливают в мир красоту неотмирную: таковы дары благодати, воплощение Сына Божьего, обновление мира, прославление святых, очищение от дьявольских чар, – словом, все, что имеет отношение к чудесному. Благодать есть сверхъестественное подобие божественной Красоты. В Воплощении всякая тварь становится действительно причастной сущности этой Красоты посредством свободного личного единения с Нею, тогда как ранее была причастна Ей только по подобию <...>. Более того, через обновление мира и прославление святых вселенная во всех ее частях украшается новой славой; и посредством покаяния нечистого, по промыслу Божьему, красота справедливости, каковую, пусть смутно, прозреваем и сейчас, проливается в мир; и в чудесах все дремлющие силы творения приводятся в действие, и каждое действие есть “красота” осуществляемой возможности» (46–47).

8.3. Учение о божественном свете в философии Соломона ибн Габироля

Говоря о философско-эстетических концепциях света, можно упомянуть еще одного автора, который, не будучи христианским мыслителем, оказал определенное влияние на схоластическую

традицию, во всяком случае, на отдельных ее представителей. Это Соломон (Шломо) бен Иегуда ибн Габироль (ок. 1021 – 1058), еврейский поэт и философ, известный в кругу схоластов под именем Авицеброна. Главный его философский труд, трактат «Источник жизни», написанный по-арабски и уже в XII в. переведенный на латинский язык, является одним из классических образцов средневекового неоплатонизма. «Есть три рода сущего, – сказано в начале этого трактата, – материя и форма, первая субстанция и воля – посредник между двумя пределами»²². «Первая субстанция» – это Бог, пребывающий за пределами бытия, превосходящий все вещи и потому отдельно от своих проявлений (т. е. в своей Сущности) непознаваемый. Материя и форма – это универсальные элементы, из которых образованы все субстанции, кроме Первой. Наконец, Воля – «божественная сила, творец и движитель всего» (336), неизменный способ присутствия Бога в тварном мире.

В мире нет ничего, что существовало бы вне материи и формы. Поэтому их единство можно усмотреть на всех уровнях сущего – как материальных, так и духовных. Если проследить градацию видов материи и формы как бы «снизу вверх», то получится, что от «частного природного» уровня оба элемента восходят на уровень «всеобщий природный», отсюда – к уровню «сфер» («простых субстанций») и далее – к высшей точке мировой иерархии, «всеобщей телесной материи» и «всеобщей духовной форме» (339). Взятые в чистом («всеобщем») виде, материя и форма образуют целостное уопостижаемое единство, из которого, в порядке нисхождения, возникают сначала «простые субстанции» – интеллект, душа и природа (вспомним в связи с этим, как организован платоновский космос), а затем и весь материальный мир. Источником материи и формы является божественная Воля: «Говорят, что

²² *Ибн Габироль. Источник жизни* / пер. с евр. О. О. Ладоренко // Знание за пределами науки. Мистицизм, герметизм, астрология, алхимия, магия в интеллектуальных традициях I–XIV вв. М., 1996. С. 337. Цитируемый текст представляет собой перевод краткой версии трактата Ибн Габироля, составленной и переведенной с арабского на иврит еврейским философом XIII в. Шем Товом Фалакерой. Здесь и далее ссылки на это издание даются в конце каждой цитаты с указанием номера страницы в скобках.

материя – место для формы, иными словами, материя носит ее и форма носима ею. Точно так же говорят, что воля – вместилище обеих» (375). Материя, будучи лишь возможностью сущего (подобием «первой материи» Аристотеля), сама по себе едина и однородна. Всякого рода различия и, соответственно, признаки структурности привносятся в нее формой. Однако мировой порядок, по Ибн Габиролу, организован так, что «видимые вещи с необходимостью являют собою образ невидимых вещей» (346), и потому любое различие здесь – не что иное, как способ актуализации присутствия высших сущностей в низших, или частное проявление неоплатонически понятого тождества всего со всем. Как бы ни отличались друг от друга материальные и духовные субстанции, в каждой из них, как в прозрачных зеркалах, отражаются другие, близкие по природе, но более высокие и совершенные, а сквозь многосложную систему их взаимных подобий просвечивает всеобщее Начало – Воля, которая «проникает во все и объемлет все, и действует во всем вне времени» (349). Таким же образом устроен и механизм познания: если «формы, отпечатанные на органах [восприятия], запечатлеваются и на способности воображения, но в большей тонкости и простоте, чем те, что запечатлелись на органах», и если «точно так же они запечатлены на субстанции души, – в тонкости и простоте большей, чем те, что запечатлены на способности воображения», то чувственный мир может стать подобием «написанной книги... ибо когда зрение воспринимает буквы и знаки книги, то припоминает душа их истинный смысл» (340–341)²³.

В противоположность Аристотелю (и в согласии с неоплатониками) Ибн Габироль признает существование не только телесной, но и духовной материи, т. е. материи нематериальных вещей –

²³ Предполагается, что «книга мира» должна быть прочитана как бы с применением символично-аллегорического метода, т. е. через последовательное продвижение от буквального усвоения написанного к его более глубокому семантическому слоям. Между прочим, Этьен Жильсон отмечает, что «блестящее развитие» этой метафоры (с опорой на Ибн Габироля) дают такие крупные представители схоластики, как Гильом Овернский, св. Бонавентура и Раймунд Луллий (см.: Жильсон Э. Философия в Средние века / пер. с франц. А. Д. Бакулова. М., 2010. С. 281).

разума, души, ангелов, идей-логосов и т. п.: «Если телесные сферы обладают материей и формой, то ею с необходимостью обладают и духовные» (356). В целом материя – первая и важнейшая из умопостигаемых субстанций (исключая, конечно, Первую субстанцию в собственном смысле). Она присутствует во всем, что есть, и обеспечивает единство сущего, как бы «растягиваясь» между двумя его пределами: «...один восходит к границе творения, т. е. к границе прилепления материи к форме, второй нисходит к границе прекращения существования» (374). Она бесконечна, потому что, в отличие от всех остальных субстанций, не обладает никакой формой (хотя отдельно от формы и не существует). Кроме того, в качестве «первой материи» она, как уже было сказано, всегда равна себе и повсюду одина²⁴. Ее пассивность (предназначенность к тому, чтобы «нести» на себе формы, «давать место», вообще – претерпевать воздействия) позволяет ей существовать лишь «в низшем пределе всех субстанций» (342), но это значит, что именно в ней всякое бытие находит свою незыблемую основу, причем такую, которая «существует сама через себя» (341), т. е. действительно является предельной, последней, никакой другой основы под собой не имеющей.

По своей природе материя сравнима с «пламенем огня» (342). Это сравнение можно понять как указание на то, что, подобно огню, она еще не вещь, но уже не дух, или еще не сущее, но уже не ничто (материя сама по себе есть небытие, но это – небытие как возможность бытия). Уместно было бы увидеть в нем и неявную ссылку на Плотина, который, как нам уже известно, считает

²⁴ Видимо, беспредельность, единство и «первичность» по отношению к форме – именно те качества, которые позволили Ибн Габиролу высказать несколько туманное суждение о том, что «материя воспримлет форму от Первой Субстанции посредством воли, которая дает форму, располагающуюся в ней и обитающую в ней» (382). Джозеф Клаузнер видит в этом высказывании признание того, что «материя исходит от Сверхсущего Творца, а форма – от Его атрибута, т. е. Воли» (*Klausner J. The Philosophy of the «Fons Vitae»: Jewish Pantheism // Ibn Gabirol S. The Fountain of Life / transl. by Alfred B. Jacob. N. Y., 2005. P. XI; то же см. в: Сират К. История средневековой еврейской философии / пер. с англ. Т. Баскаковой. Москва ; Иерусалим, 2003. С. 128).*

огонь самым красивым из материальных явлений, поскольку он знаменует собой как бы границу между эмпирическим и умопостигаемым мирами. Возможно также, что это – образ, призванный выразить подвижность материи (не собственную, но порождаемую Волей), ее «пламенную» устремленность ввысь, поскольку она, как и все существующее, охвачена желанием Блага и «все ее движение нацелено на восприятие формы, иначе говоря, на достижение своего совершенства» (373)²⁵. Как бы там ни было, но если материя подобна «пламени огня», то, значит, она соприродна исходящему из нетварного света духовному бытию, и не противостоит ему, а пребывает с ним в равноправном единстве. Даже когда ее «пламя» сдерживается привносимыми в нее количественными формами и она напоминает «воздух, затуманенный облаками» (342), в себе самой она все равно остается чистым «огнем», который вечно горит внутри всех вещей.

Говоря о способе соединения формы с материей, Ибн Габриоль постоянно использует аналогию с солнечным светом. Так, например, он пишет: «...Прилепление формы к материи подобно прилеплению света к воздуху и тону, то есть движения ударений, к голосу» (366). То же – по поводу отношения формы к низшим степеням материи: «Образом ниспосылания формы из простой духовной субстанции и ее запечатлений в телесной материи может служить свет, ниспосылаемый из Солнца, который погружается в воздух, проникает в него, оставаясь невидимым в нем из-за своей тонкости, пока не встретит тяжелое тело, как, например, землю» (350). Заметим, что сравнение со светом, прежде всего, усиливает впечатление активности формы: она излучается в материю,

²⁵ В одном из параграфов пятой книги «Источника жизни», не вошедших в краткую версию Фалакеры, сказано: «...Движение всех субстанций направлено к Единому и совершается ради Единого. Это потому, что все сущее стремится двигаться по такому пути, на котором оно может обрести некоторую часть от блага Первосущего». Ср. здесь же: «...Движение каждого движущегося направлено к обретению формы; форма есть отпечаток Единого. Единое же есть Благо. Таким образом, движение всего совершается ради Блага, которое есть Единое. Доказывается же это тем, что нет такого сущего, которое хотело бы быть множественным, напротив, все жаждет быть единым» (*Ibn Gabirol S. The Fountain of Life. P. 283, 284*).

«прилепляется» к ней, пронизывает ее, смешивается с ней и т. д. Материя же всегда выступает подобием воздушной или телесной среды, приемлющей свет. По наблюдению Марии Мичаниновой, в тех случаях, когда Ибн Габироль описывает внутренний порядок мировой иерархии, он пользуется языком строгих логических понятий, но когда говорит о происхождении, динамике и взаимодействии отдельных субстанций, то переходит на язык метафор, и эти метафоры по большей части оказываются производными от понятий истечения и излучения²⁶. В самом деле, «световая» аналогия применяется в «Источнике жизни» не только для характеристики отношений формы и материи. Например, способность простых субстанций «нисходить» к сложным описывается так: «Простые субстанции сами по себе не ниспосылаются; ниспосылаются и простираются их силы и лучи. <...> И это подобно свету, который ниспосылается из Солнца в воздух и простирается вместе с воздухом, в то время как Солнце само по себе не переходит своих границ» (348). Сама иерархия в этом «нисходящем» аспекте тоже представляется как свет, постепенно тускнеющий по мере проникновения в материальную среду: «Это свет Солнца, который смешался с тьмою или с тонкой белой тканью, в которую облекают черное тело. Ее белизна становится невидимой из-за возобладания черноты, или же она подобна свету, который проходит через три сосуда из стекла, и при этом второй сосуд ослабляет свет по сравнению с первым, а третий [еще более] ослабляет по сравнению со вторым» (362).

Но ни формы, ни какие-либо субстанции в мире Ибн Габироля не движутся сами по себе. Источником всех их действий (т. е. световых эманаций) является божественная Воля, которая сама есть свет, только более чистый и совершенный, чем свет ее порождений. Начало света во всем существующем, форма, «ниспосылается из иного света, который выше материи, то есть из света, который находится в сущности действующей силы, то есть воли, которая преобразует форму из способности в действие» (364). Таким образом,

²⁶ См.: *Mičaninová M.* The Function of Metaphor in the Philosophy of Shlomo ben Yehuda ibn Gabirol // The Function of Metaphor in Medieval Neoplatonism. Košice, 2014. P. 83–84.

если Воля есть свет, и именно через нее сущее, скрытое в Боге, переходит в актуальное бытие, то, значит, свет – это наиболее точная метафора существования (в подлинном смысле ничто не существует, кроме нетварного света, и ничто другое не побуждает материю стать чем-то определенным – ни на телесной, ни на духовной ступени иерархии). Как пишет Джозеф Клаузнер, «такое впечатление, что Ибн Габироля постоянно повторяет про себя стих псалма: “Ибо у Тебя источник жизни; во свете Твоем мы видим свет”»²⁷. Верность этого впечатления может быть подтверждена некоторыми поэтическими текстами Ибн Габироля, в частности – следующими строфами его поэмы «Царский венец» («Кетер Мальхут»):

Ты – Высший свет, и глаза всякой чистой души увидят Тебя,
И тучи грехов заслонят Тебя от глаз грешников.
Ты – свет, который утаен в мире этом, но откроется в мире,
что виден [на высоте],
«На горе Господь усмотрится»²⁸.
Ты – свет мира, и глаза ума потрясены Тобой и жаждут Тебя,
«Но только часть его увидишь, а всего его не увидишь»²⁹.
Ты мудр, и мудрость, источник жизни, изливается из Тебя,
И перед мудростью Твоей знания человека – невежество.
Ты мудр, Ты древен превыше всех древних вещей,
И мудрость Твоя была [как] кормилица при Тебе.
Ты мудр, и, кроме Тебя самого, не было у Тебя наставника,
И мудрость досталась Тебе лишь от Тебя самого.
Ты мудр, и от мудрости Твоей отделяешь Ты Волю,
Что призвана, подобно ремесленнику или художнику,
Вывести бытие из небытия –
Как поток света, что исходит из глаз
И без сосуда черпает из источника света,
И делает все без орудий: ваяет и вытесывает,
Шлифует и очищает,
Призывает небытие – и оно расколото,

²⁷ Klausner J. The Philosophy of the «Fons Vitae»: Jewish Pantheism. P. III.

²⁸ Быт. 22:14.

²⁹ Числ. 23:13.

[Взывает] к бытию – и оно собрано,
[Обращается] к миру – и он развернут;
И устраняет рассеяние небес,
И рукою своей объединяет шатры [небесных] сфер,
И петлями могущества сшивает полотнища миров,
И сила ее соприкасается с краями Вселенной...³⁰

Предваряя возможное недоумение по поводу того, где здесь «эстетика», заметим, что перед нами – один из тех случаев, когда философская теория, не будучи в узком смысле «эстетической», является таковой по существу. Здесь, как говорит С. С. Аверинцев, «нет того, что не было бы эстетикой»³¹. В самом деле, если бытие – это чистый свет, который из «огня» материи «ваяет и вытесывает» Вселенную, приводит в единство все ее сферы и уровни, дает всему порядок и меру, то разве мир, созданный им и в нем, может не быть прекрасным? И если мы скажем, что свет есть благо, потому что через него открывается Бог, разве это не будет означать, что он есть и красота? В мире относительных вещей благо, красота, сила, истина не совпадают и даже противоречат друг другу, но когда эти вещи возводятся к свету (а для этого, как сказано у Ибн Габироля, достаточно взгляда «чистой души»), границы, разделяющие их, как бы тускнеют, и тогда мы видим, что благо есть и красота, и сила, и истина, и что каждое из этих качеств вмещает в себя все остальные. Поскольку же свет и Бог – одно, то в безусловном смысле о единстве благого и прекрасного можно говорить только применительно к Нему:

Чудесны дела Твои, и душа моя знает немало:
Твои, Господи, величие и могущество,
И красота, и вечность, и великолепие;
Твое, Господи, Царство, и Ты вознесен над всеми,
У Тебя – все богатство и слава, и Твои – все творения вверху и внизу,
И свидетельствуют они, что они прейдут, а Ты будешь всегда³².

³⁰ *Шломо бен Иегуда ибн Габироль*. Кетер Мальхут [Электронный ресурс]. URL: http://benyehuda.org/rashbag/rashbag_keter.html (дата обращения: 14.04.2017) (ивр.). Подстрочный перевод с иврита наш.

³¹ *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 33.

³² *Шломо бен Иегуда ибн Габироль*. Кетер Мальхут. (Ивр.).

Здесь каждое имя – это «имя собственное», в том смысле, что оно целиком заключает в себе Именуемое. Ибн Габироль мог бы, подобно Дионисию Ареопагиту, взять имя «красота» (тиферет) и показать, каким образом и благодаря чему Бог как *Красота* является «величием» (гедула), «могуществом» (гевура), «вечностью» (нецах) и т. д. Точно так же Бог, понятый как Могущество или как Вечность, назывался бы одновременно и именем «красоты», и всеми остальными из перечисленных имен, потому что в аспекте каждого Своего имени Он – предельная полнота бытия (взгляд каббалиста распознал бы символ этой полноты уже в самом названии поэмы: «Кетер» – высшая из «сфирот», «Мальхут» – низшая; формула «Кетер Мальхут» при таком толковании должна указывать на совмещение «высшего» и «низшего» в Боге³³).

8.4. Философия света Роберта Гроссетеста и Бонавентуры

Еще один «философ света», о котором следует сказать в этой главе, – Роберт Гроссетест (ок. 1170 – 1253), один из основателей научной школы Оксфордского университета, его магистр и канцлер, а ближе к концу жизни – епископ Линкольнский. По словам Умберто Эко, он был «первым, кто включил теорию света (не метафору, а именно теорию. – *Н. Б.*) в контекст философской эстетики»³⁴.

Согласно Гроссетесту, свет (*lux*), первое из божественных творений, есть универсальная форма, пребывающая в единстве с «первой материей». Единство это можно представить как неделимую

³³ Строгости ради отметим, что Ибн Габироль жил почти за два века до появления первых значительных учений о «сфирот» и за полтора столетия до «Зогара» (если принять версию о том, что его автором был Моше де Леон). Поэтому каббалистическое толкование «Царского венца», может быть, и допускается, но вряд ли напрямую предполагается текстом поэмы.

³⁴ Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. С. 97.

точку, из которой свет (уже как *lumen*)³⁵ излучается вовне, порождая все многообразие мира. «Я считаю, – пишет философ в самом начале своего трактата “О свете”, – что первая телесная форма, которую некоторые называют телесностью, есть свет. Ведь свет в силу самой своей природы распространяет себя самого во все стороны, [причем] таким образом, что из световой точки тотчас же порождается сколь угодно большая световая сфера, если только путь распространения света не преградит нечто, способное отбрасывать тень»³⁶. Почему этот свет именуется «телесной» формой? Потому что он – форма, неотделимая от материи. Поскольку «телесность есть то, необходимым следствием чего является распространение материи по трем измерениям» (73), то свет, образующий в своем излучении трехмерную сферу и тем самым как бы «растягивающий» материю (придающий и ей сферическую форму), действительно представляет собой некую первичную «телесность». В ходе бесконечного «умножения самого себя» свет распределяет материю в соответствии с «числовыми и нечисловыми» пропорциями (77), т. е. создает количественно измеримое шаровидное пространство. Те области материи, которые располагаются ближе к его краям, более разрежены, чем те, которые сосредоточены вокруг центра. Посредством разрежения материи в этой «крайней сфере» свет образует «совершенное первое тело, называемое твердью, ничего не имеющее в своем составе кроме первой формы и первой материи» (77–79). Это высшая и, по существу, нематериальная область универсума («небесная твердь»). Из каждой ее точки свет устремляется к центру Вселенной: «Ведь так как свет есть совершенство первого тела и сообразно природе своей себя самого от первого тела умножает, то он по необходи-

³⁵ О превращении «*lux*» как первичного творящего света в «*lumen*» как телесное «свечение», или свет универсума см.: *Hendrix J.* Neoplatonic Influence in the Writings of Robert Grosseteste / Roger Williams University. School of Architecture, Art, and Historic Preservation Faculty Publications. Paper 6. P. 2–4 [Electronic resource]. URL: http://docs.rwu.edu/saahp_fp/6/ (дата обращения: 14.04.2017).

³⁶ *Гроссетест Р.* О свете, или О начале форм / пер. с лат. А. М. Шишкова // Гроссетест Р. Соч. М., 2003. С. 3. В дальнейшем ссылки на это издание даются после каждой цитаты с указанием страницы в скобках.

мости изливается ко всеобщему центру. Поскольку же свет есть форма, от материи в процессе своего излияния от первого тела совершенно неотделимая, он распространяет вместе с собой [и] духовность материи первого тела» (79). Далее свет «первого тела» концентрирует под собой всю массу материи, в результате чего в ее «внутренних слоях» возникает большая плотность, но крайние части утончаются и разрежаются. Так появляется «полностью завершенная вторая сфера, далее не восприимчивая к какому-либо воздействию» (79). Эта сфера столь же неподвижна и неизменна, как первая, хотя и уступает ей по степени совершенства. Гроссетест говорит, что свет в ней «удвоен», поскольку она не просто являет собой наиболее чистое состояние света «первого тела», но и сама излучает свет в направлении лежащей под нею материи. Подобным образом «свечение, порожденное второй сферой, третью сферу образовало и под этой третьей сферой оставило благодаря процессу сосредоточения еще более плотную массу» (79–81). Затем по такому же принципу (уплотнение центральной части – разрежение периферии – самостоятельное испускание света к центру) создаются еще десять сфер – всего их тринадцать: «...девять небесных – неизменных, неподверженных росту, возникновению и уничтожению, ибо они совершенны; и четыре, существующих противоположным образом – изменчивых, подверженных росту, возникновению и уничтожению, ибо они несовершенны» (81). Последние четыре сферы соответствуют четырем природным стихиям – огню, воздуху, воде и земле.

Эта космогоническая теория очевидным образом перекликается с космогониями античных и средневековых неоплатоников³⁷. Здесь все построено на идее эманации – порождения мира

³⁷ Согласно Джону Хендриксу, в световой концепции Гроссетеста можно усмотреть следующие моменты сходства с платоновской и неоплатонической трактовками света: «Свет распространяется по прямым линиям, как в “Эннеадах” IV, 6, 1, в форме частиц-атомов, как в “Тимее”... Подобно эманации Единого, *lux spiritualis* становится *prima forma substantialis*, как это описано в “Источнике жизни” Авицеброна. Материя в ее отношении к высшим формам оказывается чем-то таким, что само по себе лишено существования, опять же, как в “Эннеадах” II, 4, 5» (*Hendrix J. Neoplatonic Influence in the Writings of Robert Grosseteste*. P. 2).

нематериальной энергией, исходящей из запредельного божественного источника. Здесь же находит применение и неоплатоническая модель мировой иерархии, суть которой, по удачной формулировке Ибн Габироля, состоит в том, что «низшие из существующих [вещей] облекаются в свет высших, все же облачается в свет Первого Действующего»³⁸. Однако концепция Гроссетеста, по крайней мере, в одном существенном пункте не совпадает с классическим неоплатонизмом: эманативный процесс, изображенный в ней, «целиком заключен в границы тварного мира, имея своим источником свет как то первое, что было сотворено Богом наряду с бескачественной чистой материей»³⁹. Иными словами, если, например, у автора «Ареопагитик» речь идет о нетварном свете, который, излучаясь в мир, остается на всех ступенях иерархии нетварным, т. е. «неотмирным», то, по Гроссетесту, свет с самого начала представляет собой не более чем форму телесности, соприродную материальному универсуму.

Тот космогонический порядок, который у неоплатоников, как правило, предполагает трансцендентность, божественность света (ср. «эпифанию» Эриугены), у линкольнского философа как бы переносится в пределы тварной Вселенной. Это значит, в частности, что и сам свет, и все его порождения могут быть описаны в терминах геометрии и физики, т. е. становится возможной «естественно-научная» теория света, основанная, как говорит Андреас Шпеер, на представлении о том, что «световое излучение “прямолинейно” убывает по мере удаления от источника света и тем самым ма-

³⁸ *Ибн Габироль*. Источник жизни. С. 353. Кстати заметим, что с Ибн Габиролем Гроссетеста (которому был хорошо известен «Источник жизни») нередко сопоставляют из-за их общей приверженности принципу «гилеморфизма», т. е. неотделимости формы от материи, декларируемой, в частности, в трактате «О свете». Ср. также мнение Джека Каннингема о том, что раннего Гроссетеста сближает с Ибн Габиролем тяготение к неоплатоническому в своей основе *панентеизму*, согласно которому Бог – *в мире*, но Он *не есть* мир: *Cunningham J. Robert Grosseteste and the Pursuit of Learning in the Thirteenth Century* // *Robert Grosseteste and the Pursuit of Religious and Scientific Learning in the Middle Ages*. [Б. м.], 2016. P. 41–43.

³⁹ *Шишков А. М.* Роберт Гроссетест, метафизика света и неоплатоническая традиция // *Историко-философский ежегодник* – 1997. М., 1999. С. 107.

тематически измеримо»⁴⁰. Свет в его изначальном (по существу, внепространственном) состоянии такому измерению, конечно, не подлежит, но когда он рассматривается в аспекте отношения к материи (как направленно действующая энергия), то становятся очевидными присущие ему числовые характеристики, а вместе с ними – те «линии, углы и фигуры», посредством которых «постигаются все причины естественных явлений»⁴¹.

Во всех вещах – один и тот же свет. «Каждое высшее тело, – пишет Гроссетест, – благодаря свечению, из него порожденному, является видом и совершенством следующего [за ним] тела. И как единица есть в возможности всякое последующее число, так [же и] первое тело благодаря умножению своего свечения есть всякое последующее тело» (81). Несмотря на то, что «все едино по причине свершения всего из единого света» (83), тела, принадлежащие к разным иерархическим порядкам, различаются по степени совершенства и, следовательно, красоты. Это связано с большей или меньшей интенсивностью дошедшего до них светового потока: «Насколько более низкой оказалась сфера, настолько менее чистый и более слабый присутствует в ней первый телесный свет» (83). Прекраснее всего – свет как таковой. Гроссетест так говорит об этом в трактате «Гексамерон»: «Свет прекрасен сам по себе, “потому что его природа проста и вбирает в себя все”. Поэтому он в высшей степени един и соразмерен себе самому, будучи себе соравным, красота же есть согласие пропорций»⁴². Помимо света в мире нет никакого другого источника красоты. Следовательно, свет, как «вид»⁴³ и совершенство всех тел» (83), есть не только то, что «прекрасно

⁴⁰ Шнеер А. Свет и пространство. Спекулятивное обоснование Робертом Гроссетестом «естественной науки» («Scientia naturalis») // Историко-философский ежегодник – 1997. М., 1999. С. 87.

⁴¹ Гроссетест Р. О линиях, углах и фигурах, или О преломлениях и отражениях лучей // Гроссетест Р. Соч. С. 89.

⁴² Цит. по: Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. С. 97–98.

⁴³ «Вид» (species) в данном случае, вероятно, то же, что и «всеобщий вид» или «всеобщий образец-первообраз». Хендрикс прямо сближает это понятие с «формой» («forms or species») и с платоновским «эйдосом» («the species, or eidos»); см.: Hendrix J. Neoplatonic Influence in the Writings of Robert Grosseteste. P. 3, 4.

само по себе», но и *прекрасное* в собственном смысле⁴⁴. Среди тел наиболее прекрасными оказываются такие, в которых свет максимальным образом сохраняет свою «простоту» (единство, неделимость). Это, прежде всего, «первое тело», а затем – тела следующих за ним восьми небесных сфер. Чистота света в них близка к абсолютной, и поэтому гармония их пропорций заключает в себе как бы структурный прообраз любых других вещей (свет по своей природе «вбирает в себя все»). Проще говоря, они представляют собой чистые геометрические формы, которые можно обнаружить во всем материальном (геометрия тела здесь определяется геометрией света). По мере иссякания световой энергии красота этих тел меркнет: ее заслоняют и искажают плотные массы материи. С другой стороны, они же сообщают ей непосредственную чувственную очевидность. На этом уровне красота как сочетание «линий, углов и фигур», цветовая и звуковая гармония, зримая явленность света (тот эффект, который средневековые авторы, например, Фома Аквинский, называли «сиянием формы») вполне может быть источником удовольствия, но, судя по всему, для Гроссестеста она важна в другом отношении, а именно в том, что, как бы отталкиваясь от нее, «внутреннее зрение» возвышается к созерцанию красоты истинной, т. е. красоты умопостигаемых математических величин, заключенных в свете.

Завершая эту главу, рассмотрим некоторые положения эстетической теории св. Бонавентуры (1218–1274, настоящее имя – Джованни Фиданца), младшего современника и, в некоторой мере, последователя Роберта Гроссестеста. Если мыслитель из Линкольна был прежде всего строгим натурфилософом, близким к типу новоевропейского ученого-естественника, то Бонавентура – вдохновленный созерцатель и мистик, чуткий ко всему, что связано с красотой.

⁴⁴ У Дионисия Ареопагита только Бог есть прекрасное в собственном смысле и «свет», поскольку он понимается как божественная энергия, может быть определен так же. У Гроссестеста Бог словно бы остается за чертой «эстетических» отношений (хотя, конечно, философ не сомневается в том, что сам по себе Он прекраснее всякой мирской красоты), но интересно, что трактовка тварного света как прекрасного у него – типично неоплатоническая.

«Каждая страница его сочинений, – говорит Джон Сауард, – насыщена терминами из эстетического словаря – *pulchritudo, species, speciositas, forma, formositas*. Он – человек, очарованный зримым сиянием богатств Божественного Слова, воплощенного в мире»⁴⁵.

В трактовке сущности света Бонавентура весьма близок к Гроссетесту. Вечный божественный свет «...порождает из себя подобие, иными словами – равный, единосущный и совечный блеск. Он является “образом Бога невидимого” и “сиянием славы и образом субстанции Его”, повсюду присутствующим посредством своего первоначального порождения»⁴⁶. Бонавентура называет этот «вторичный» свет «первым видом», т. е. первой субстанциальной формой, как бы изводящей из себя все остальные формы и тем самым выстраивающей мировой порядок. Принцип действия света здесь, в общем и целом, тот же, что описан у Гроссетеста: от первой вспышки свет движется одновременно во все стороны, образуя сферическое пространство, а затем устремляется к центру сферы, в результате чего возникают все уровни иерархии – высшие, неизменные, и низшие, состоящие из подвижных и изменчивых элементов. Однако физико-математические свойства света, по-видимому, мало интересуют Бонавентуру – во всяком случае, гораздо меньше, чем его красота. «В первом виде заключена первая красота, первая приятность и первая благотворность. В нем высшая пропорциональность и равенство с порождающим (с Богом. – *Н. Б.*); в нем сила, не призрачная, но основанная на истинном восприятии; в нем спасительная и достаточная сила воздействия, исполняющая все потребности того, кто ее получает» (79–81). Эта красота не исчерпывается, как у Гроссетеста, гармонией пропорций. Поскольку сама по себе она выступает своего рода «эпифанией», формой богоявления, то ее главная и, по существу, единственная цель –

⁴⁵ *Saward J.* The Flesh Flowers again: St. Bonaventure and Aesthetics of Resurrection // The Downside Review. 1992. Vol. 110, iss. 378. P. 1.

⁴⁶ *Бонавентура.* Путеводитель души к Богу / пер. с лат. В. Л. Задворного. М., 1993. С. 79. Цитируются послания апостола Павла: Кол. 1, 15; Евр. 1, 3 (в последнем случае у Павла: «...и образ ипостаси Его»). В дальнейшем ссылки на это издание даются после каждой цитаты с указанием номера страницы в скобках.

указание пути к Богу: «...лишь подобие Богу является высшим смыслом красоты, приятности и благотворности, и если оно соединяется во всей истине, непосредственности и полноте, чтобы наполнить все способное воспринять, то из этого можно явно видеть, что единственно в Боге есть основное и истинное наслаждение, к поиску которого ведут нас все наслаждения» (81).

Начало красоты – пропорциональность. «Все сотворенное красиво и неким образом вызывает наслаждение, а красота и наслаждение не могут существовать без пропорции» (85). Поскольку в основе пропорции лежит число, то красота имеет числовую природу. Эта мысль Августина (за которой – большая традиция античного пифагореизма) развивается в обычном для Бонавентуры мистикотеологическом направлении: число «является главным образцом в душе Творца», и, следовательно, в вещах оно представляет собой Его «главный след», а «так как этот след в высшей степени очевиден и близок Богу, то как бы через семь отдельных чисел он ведет нас к Богу ближайшим путем и делает это так, чтобы Бог познавался во всех телесных и воспринимаемых чувствами вещах, ведь мы видим в них числа, а в числах наслаждаемся пропорциональностью и посредством численных пропорций мы неопровержимо выносим суждения о законах» (87). Все, что прекрасно, причастно числу, а это значит, что мир полон «следов» Божиих, или «знаков», «копий», предназначенных для того, чтобы мы могли от чувственных вещей переноситься к вещам умопостигаемым и таким образом восходить к единству с Творцом⁴⁷. Мир уподобляется книге: во всех ее частях и в ее целом – одно и то же содержание, которое открывается нам с разной степенью глубины, соответственно тому, как мы «читаем», однако, в какой бы форме оно ни выразилось, мы неизменно находим в нем то «невидимое Божие», которое «через рассматривание (разумом) творений видимо» (89).

⁴⁷ Правда, это лишь первый этап восхождения. Все последующие предполагают сосредоточенность души в самой себе под действием «внутреннего света». Ср.: «...Мы входим в нас самих, как бы оставив внешний притвор, мы входим в святая святых, то есть во внутреннюю часть скинии Завета. Теперь мы должны попытаться через зеркало увидеть Бога, где словно светильник отсвечивает истинный свет на лице нашей души» (91).

Свет, как было сказано, есть первая субстанция, или универсальная форма. Примечательно, что между понятиями формы и красоты у Бонавентуры ставится знак равенства (ничего подобного, кажется, нет в учениях других схоластов). Так, например, он говорит: «...пропорциональность может рассматриваться в подобии, с точки зрения соотношения вида иди формы, и тогда она называется красотой» (75). И в другом месте: «Все сущее имеет некую форму, а все, что имеет некую форму, имеет красоту» (170). По мнению А. Ф. Лосева, этим отождествлением формы и красоты Бонавентура стремится показать, что «красота, хотя и связана внутренними нитями с приятным и полезным, сама по себе, однако, ни есть ни то, ни другое, и относится только к числовой и пропорциональной структуре самой формы»⁴⁸. С этой точки зрения позиция средневекового мистика выглядит как бы модернизированной, в некотором роде «предкантовской»: если мы схватываем в предмете только конструктивные аспекты формы, отвлекаясь и от «приятного», и от «полезного», то наше восприятие по определению оказывается «эстетическим», т. е. ориентированным на чистую красоту. Думается, возможно и другое, более простое объяснение, вытекающее из того, что «различение и украшение» вещей «возвещает могущество Бога» (63), что «слеп тот, кто не видит, сколько блеска в сотворенных вещах» и «безумен тот, кого не заставляют столько указаний признать Первоисток» (67). Если всякое сущее, и прежде всего, как мы видели, числовая основа формы, порождается светом, «равным» Богу, и знаменует вечную божественную красоту, то мир просто не может не быть прекрасным и совершенным. Здесь представление о тождестве формы и красоты столь же естественно (т. е. несомненно в своей непосредственной очевидности), насколько естественно оно было и для наставника и покровителя Бонавентуры, святого Франциска Ассизского.

⁴⁸ Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1982. С. 164.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

Августин Аврелий. О музыке. Гл. 1 и 6 / Августин Аврелий ; пер. В. П. Зубова // Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / сост. В. П. Шестаков. М. : Искусство, 1966. С. 120–154.

Августин Блаженный. Творения : [в 4 т.] / Августин Блаженный. СПб. : Алетейя ; Киев : УЦИММ-пресс, 1998.

Августин Блаженный. Исповедь / Августин Блаженный ; пер. М. Е. Сергиенко. М. : Дарь, 2005. 576 с.

Августин Блаженный. О восьмидесяти трех различных вопросах / Августин Блаженный ; пер. Д. Смирнова // Августин Блаженный. Тракаты о различных вопросах: богословие, экзегетика, этика. М. : Империя-Пресс, 2005. С. 41–203.

Августин Аврелий. О свободе воли / Августин Аврелий // Антология средневековой мысли. Теология и философия европейского Средневековья : в 2 т. СПб. : РХГИ : Амфора, 2008. Т. 1. С. 25–66.

Античные гимны / под ред. А. А. Тахо-Годи. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1988. 361 с.

Аристотелевский корпус. Музыкальные проблемы // Е. В. Афонасин, А. С. Афонасина, А. И. Щетников. ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΕΧΝΗ: Очерки истории античной музыки. СПб. : Изд-во РХГА, 2015. С. 78–92. (Антич. исследования).

Аристотель. Соч. : в 4 т. / Аристотель. М. : Мысль, 1976–1984. (Филос. наследие).

Аристотель. Риторика / Аристотель // Античные риторики / под ред. А. А. Тахо-Годи. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1978. С. 15–167.

Аристотель. Евдемова этика / Аристотель ; пер. Т. В. Васильевой, Т. А. Миллер, М. А. Солоповой. М. : Ин-т философии РАН, 2005. 447 с. (Философская классика: впервые на русском).

Бонавентура. Путеводитель души к Богу / Бонавентура ; пер. с лат. В. Л. Задворного. М. : Греко-лат. кабинет Ю. А. Шичалина, 1993. 188 с.

Василий Великий (архиеп. Кесарийский). О том, какую пользу могут получить молодые люди от чтения языческих книг / Василий Великий (архиеп. Кесарийский) // Идеи эстетического воспитания : антол. : в 2 т. М. : Искусство, 1973. Т. 1. С. 253–264.

Василий Великий (архиеп. Кесарийский). Творения : в 2 т. / Василий Великий (архиеп. Кесарийский). М. : Сиб. благовонница, 2008–2009 (Полн. собр. творений святых Отцов Церкви и церковных писателей в рус. переводе).

Гераклит Эфесский. Фрагменты / Гераклит Эфесский ; пер. В. Нилендера. М. : Мусaget, 1910. VIII, 88 с.

Горгий. Похвала Елене / Горгий // Ораторы Греции / сост. и науч. подгот. текста М. Л. Гаспарова. М. : Худож. лит., 1985. С. 27–32.

Гроссетест Р. Соч. М. : Едиториал УРСС, 2003. 302 с.

Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Диоген Лаэртский ; пер. М. Л. Гаспарова. 2-е изд., испр. М. : Наука, 1986. 571 с. (Филос. наследие).

Дионисий Ареопагит. О Божественных Именах / Дионисий Ареопагит // Дионисий Ареопагит. Сочинения. Толкования Максима Исповедника / пер. Г. М. Прохорова. СПб. : Алетейя, 2002. С. 258–551. (Византийская б-ка. Источники).

Ибн Габироль. Источник жизни / Ибн Габироль ; пер. с евр. О. О. Ладоренко // Знание за пределами науки: Мистицизм, герметизм, астрология, алхимия, магия в интеллектуальных традициях I–XIV вв. / сост. и общ. ред. И. Т. Касавина. М. : Республика, 1996. С. 336–391.

Иоанн Дамаскин. Три слова в защиту иконопочитания / Иоанн Дамаскин ; пер. с греч. А. Бронзова. СПб. : Азбука-классика, 2001. 188 с.

Иоанн Скотт Эриугена. На Дионисия Ареопагита / Иоанн Скотт Эриугена ; пер. С. С. Аверинцева // Памятники средневековой латинской литературы VIII–IX вв. М. : Наука, 1970. С. 383.

Иоанн Скотт Эриугена. Гомилия на Пролог Евангелия от Иоанна / Иоанн Скотт Эриугена ; пер. с лат. В. В. Петрова. М. : Греко-лат. кабинет Ю. А. Шичалина, 1995. 352 с.

Иоанн Скотт Эриугена. Перифюсеон. Кн. I (фрагм. 441A–446A; 462B–463C; 474B–500C) / Иоанн Скотт Эриугена ; пер. В. В. Петрова // Философия природы в античности и в Средние века / под ред. П. П. Гайденко и В. В. Петрова. М. : Прогресс-Традиция, 2000. С. 480–530.

Иоанн Скотт Эриугена. Перифюсеон. Кн. 2. Фрагм. 523D–545B / Иоанн Скотт Эриугена ; пер. В. В. Петрова // Историко-философский ежегодник – 2003. М. : Наука, 2004. С. 87–122.

Иоанн Скотт Эриугена. Перифюсеон. Кн. 2 (фрагм. 545B–562B) / Иоанн Скотт Эриугена ; пер. В. В. Петрова // Историко-философский ежегодник – 2004. М. : Наука, 2005. С. 40–68.

Климент Александрийский. Строматы. Т. 3. (Кн. 6–7) / Климент Александрийский ; подгот. текста, пер. и коммент. Е. А. Афонасина. СПб. : Изд-во Олега Абышко, 2003. 368 с. (Б-ка христианской мысли. Источники).

Ксенофонт. Воспоминания о Сократе / Ксенофонт. М. : Наука, 1993. 380 с. (Памятники филос. мысли).

Максим Исповедник. Мистагогия / Максим Исповедник ; пер. А. И. Сидорова // Максим Исповедник. Творения. Кн. 1 : Богословские и аскетические трактаты. М. : Мартис, 1993. С. 154–185. (Святоотеческое наследие).

Никомах Гераский. Руководство по гармонике / Никомах Гераский ; пер. А. И. Щетникова // СХОЛН. Философское антиковедение и классическая традиция. 2008. Т. 2, вып. 1. С. 75–90.

Платон. Собр. соч. : в 4 т. / Платон ; под общ. ред. А. Ф. Лосева и др. ; примеч. А. А. Тахо-Годи. М. : Мысль, 1990–1994. (Филос. наследие).

Платон. Соч. : в 4 т. / Платон ; под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса ; пер. с древнегреч. М. С. Соловьева [и др.]. Т. 3, ч. 2. СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та : Изд-во Олега Абышко, 2007. 730 с.

Плотин. Первая эннеада / Платон ; пер. с древнегреч. Т. Г. Сидаша. СПб. : Изд-во Олега Абышко, 2004. 319 с. (Plotiniana. Эннеады).

Плотин. Вторая эннеада / Платон ; пер. с древнегреч. Т. Г. Сидаша. СПб. : Изд-во Олега Абышко, 2004. 380 с. (Plotiniana. Эннеады).

Плотин. Третья эннеада / Платон ; пер. с древнегреч. Т. Г. Сидаша. СПб. : Изд-во Олега Абышко, 2004. 479 с. (Plotiniana. Эннеады).

Плотин. Четвертая эннеада / Платон ; пер. с древнегреч. Т. Г. Сидаша. СПб. : Изд-во Олега Абышко, 2004. 477 с. (Plotiniana. Эннеады).

Плотин. Пятая эннеада / Платон ; пер. с древнегреч. Т. Г. Сидаша. СПб. : Изд-во Олега Абышко, 2005. 319 с. (Plotiniana. Эннеады).

Плотин. Шестая эннеада. Трактаты 1–5 / Платон ; пер. с древнегреч. Т. Г. Сидаша. СПб. : Изд-во Олега Абышко, 2005. 475 с. (Plotiniana. Эннеады).

Плутарх. Как юноше слушать поэтические произведения / Плутарх ; пер. Л. Фрейберг // Плутарх. Застольные беседы. М. : Эксмо, 2012. С. 415–445 (Б-ка всемирной литературы).

Порфирий. Жизнь Плотина / Порфирий // Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. 2-е изд., испр. М. : Наука, 1986. С. 427–440 (Филос. наследие).

Тертуллиан. Апологетик. К Скапуле / Тертуллиан ; пер., вступ. ст., коммент. А. Ю. Братухина. СПб. : Изд-во Олега Абышко, 2003. 256 с. (Б-ка христианской мысли. Источники).

Тимей Локрский. О природе космоса и души / Тимей Локрский ; пер. А. С. Афонасиной // Афонасин Е. В., Афонасина А. С., Щетников А. И. Пифагорейская традиция. СПб. : Изд-во РХГА, 2014. С. 138–152.

Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1 : От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики. М. : Наука, 1989. 576 с. (Памятники филос. мысли).

Цветочки святого Франциска Ассизского / пер. Л. Сумм. М. : Амфора, 2006. 447 с. (Александрийская б-ка).

Цицерон. Философские трактаты / Цицерон ; пер. с лат. М. И. Рижского. М. : Наука, 1985. 382 с. (Памятники филос. мысли).

Ibn Gabirol S. The Fountain of Life / Ibn Gabirol S. ; transl. by Alfred B. Jacob. N. Y. : The Jewish Theological Seminary, 2005. 805 p.

Исследования

Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции / С. С. Аверинцев. М. : Языки рус. культуры, 1996. 447 с. (Язык. Семиотика. Культура).

Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы / С. С. Аверинцев. М. : Coda, 1997. 343 с.

Аверинцев С. С. Собр. соч. София – Логос : слов. / С. С. Аверинцев ; под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. 912 с.

Адо П. Плотин, или Простота взгляда / П. Адо. М. : Греко-лат. кабинет Ю. А. Шичалина, 1991. 141 с.

Адо П. Сократ / П. Адо // Адо П. Духовные упражнения и античная философия. М. : Степной ветер ; СПб. : Коло, 2005. С. 87–127.

Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / А. А. Аникст. М. : Наука, 1967. 455 с.

Аничков Е. В. Очерк развития эстетических учений / Е. В. Аничков. 2-е изд., испр. М. : Изд-во ЛКИ, 2007. 248 с.

Асмус В. Ф. Эстетика Аристотеля / В. Ф. Асмус. М. : Кн. дом «ЛИБРОКОМ», 2011. 72 с. (Из наследия мировой филос. мысли).

Афонасин Е. В. Пифагорейская традиция / Е. В. Афонасин, А. С. Афонасина, А. И. Щетников. СПб. : Изд-во РХГА, 2014. 747 с.

Афонасин Е. В. ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΕΧΝΗ : Очерки истории античной музыки / Е. В. Афонасин, А. С. Афонасина, А. И. Щетников. СПб. : Изд-во РХГА, 2015. 247 с. (Антич. исслед.).

Баранкова Г. С. Шестоднев Иоанна экзарха Болгарского / Г. С. Баранкова, В. В. Мильков. СПб. : Алетейя, 2001. 972 с. (Памятники древнерус. мысли: исслед. и тексты ; вып. 2).

Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / М. М. Бахтин. М. : Худож. лит., 1975. 502 с.

Бибихин В. В. Язык философии / В. В. Бибихин. М. : Прогресс, 1993. 404 с. (Б-ка журн. «Путь»).

Брагинская Н. В. Из комментария к «Поэтике» Аристотеля: *rhythmos, mimesis, lexis etc* / Н. В. Брагинская // *Mathesis*. Из истории античной науки и философии. М. : Наука, 1991. С. 85–103.

Брейе Э. Философия Плотина / Э. Брейе ; пер. с франц. А. С. Гагонина. СПб. : Владимир Даль, 2012. 415 с.

Брук К. Возрождение XII века / К. Брук // Богословие в культуре Средневековья. Киев : Христианское братство «Путь к истине», 1992. С. 119–227.

Бугай Д. В. Прокл Диадох как комментатор Платона : дис. ... канд. филос. наук. М., 2001. 185 с.

Буркерт В. Астрономия и пифагореизм / В. Буркерт ; пер. А. С. Афонасиной // СХОЛН. Философское антиковедение и классическая традиция. 2011. Т. 5, вып. 2. С. 234–312.

Бычков В. В. Античные традиции в эстетике раннего Августина / В. В. Бычков // Традиция в истории культуры : сб. / под ред. В. А. Карпушина. М. : Наука, 1978. С. 85–104.

Бычков В. В. AESTHETIC PATRUM. Эстетика Отцов Церкви. 1. Апологеты. Блаженный Августин / В. В. Бычков. М. : Ладомир, 1995. 596 с.

Бычков О. В. Эстетические представления средневековой схоластики в трактате Ульриха Страсбургского «О прекрасном» / О. В. Бычков // Историко-философский ежегодник – 1991. М. : Наука, 1991. С. 5–18.

Виндельбанд В. О Сократе / В. Виндельбанд // Виндельбанд В. Избранное. Дух и история. М. : Юрист, 1995. С. 58–80 (Лики культуры).

Вольф М. Н. Софистика. Горгий Леонтийский: трактат «О не-сущем, или О природе» в современных интерпретациях : учеб. пособие / М. Н. Вольф. Новосибирск : РИЦ НГУ, 2014. 248 с.

Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. М. : Педагогика, 1987. 344 с.

Гадамер Г.-Г. Истина и метод: основы философской герменевтики / Г.-Г. Гадамер ; общ. ред. и вступ. ст. Б. И. Бессонова. М. : Прогресс, 1988. 700 с.

Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер ; пер. с нем. М. : Искусство, 1991. 337 с. (История эстетики в памятниках и документах).

Герцман Е. В. Музыкальная боэциана / Е. В. Герцман. 2-е изд. СПб. : Невская нота, 2010. 504 с. (История музыки: памятники и исслед.).

Гринцер Н. П. Становление литературной теории в Древней Греции и Индии / Н. П. Гринцер, П. А. Гринцер. М. : РГГУ, 2000. 424 с.

Дживелегов А. К. Теория драмы в Италии XVI в. / А. К. Дживелегов // Lib.ru: Классика : [сайт]. URL: http://az.lib.ru/d/dzhiwelegow_a_k/text_1952_teoria_dramy_v_italii_16_veka.shtml (дата обращения: 05.10.2016).

Доддс Э. Р. Греки и иррациональное / Э. Р. Доддс ; пер. С. В. Пахомова. СПб. : Алетей, 2000. 506 с. (Античная б-ка. Исследования).

Дюби Ж. Время соборов. Искусство и общество 980–1420 годов / Ж. Дюби ; пер. с франц. М. Ю. Рожновой, О. Е. Ивановой. М. : Ладомир, 2002. 379 с.

Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. / Ж. М. Женетт. М. : Изд-во им. Сабашиных, 1998. Т. 2. 469 с. (Работы по поэтике).

Жильсон Э. Философия в Средние века: от истоков патристики до конца XIV века / Э. Жильсон ; пер. с франц. А. Д. Бакулова. М. : Культурная революция : Республика, 2010. 678 с.

Жильсон Э. Дух средневековой философии / Э. Жильсон ; пер. с франц. Г. В. Вдовиной. М. : Ин-т философии, теологии и истории св. Фомы, 2011. 559 с. (Bibliotheca ignatiana. Богословие. Духовность. Наука).

Жмудь Л. Я. Наука, философия и религия в раннем пифагореизме / Л. Я. Жмудь. СПб. : Изд-во ВГК : Алетей, 1994. 376 с.

Йегер В. Пайдейя: воспитание античного грека : [т. 1–2]. Т. 2 / В. Йегер ; пер. с нем. М. Н. Богвинника. М. : Греко-лат. кабинет Ю. А. Шичалина, 1997. 336 с.

Кассен Б. Эффект софистики / Б. Кассен. М. ; СПб. : Моск. филос. фонд : Университет. кн., 2000. 238 с. (Б-ка совр. франц. философии).

Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке / Э. Кассирер. М. : Гардарика, 1998. 779 с. (Лики культуры).

Кессиди Ф. Гераклит / Ф. Кессиди. 3-е изд., испр. и доп. СПб. : Алетей, 2004. 217 с. (Античная б-ка. Исследования).

Коллингвуд Р. Принципы искусства: Теория эстетики. Теория воображения. Теория искусства / Р. Коллингвуд ; пер. с англ. А. Г. Ракина ; под ред. Е. И. Стафьевой. М. : Языки рус. культуры, 1999. 325 с. (Язык. Семиотика. Культура).

Кьеркегор С. Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам» / С. Кьеркегор ; пер. С. Исаева. СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. 679 с. (Профессорская б-ка / С.-Петерб. гос. ун-т).

Кьеркегор С. Или – или. Фрагмент из жизни / С. Кьеркегор ; пер. Н. Исаевой и С. Исаева. СПб. : Изд-во РХГА, 2011. 823 с.

Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. М. : Мысль, 1982. 623 с.

Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы / А. Ф. Лосев // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. М. : Мысль, 1995. С. 6–297.

Лосев А. Ф. Строение художественного мироощущения / А. Ф. Лосев // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. М. : Мысль, 1995. С. 297–321.

Лосев А. Ф. История античной эстетики : [в 8 т.] / А. Ф. Лосев. М. : АСТ ; Харьков : Фолио, 2000—... [Т. 1] : Ранняя классика. 2000. 621 с.; [Т. 2] : Софисты. Сократ. Платон. 2000. 846 с.; [Т. 4] : Аристотель и поздняя классика. 2000. 878 с.; [Т. 6] : Поздний эллинизм. 2000. 958 с. (Вершины человеческой мысли).

Лосский В. Н. Понятие «аналогий» у Псевдо-Дионисия Ареопагита / В. Н. Лосский // Богословские труды. 2009. № 42. С. 110–137.

Лурье В. М. История византийской философии. Формативный период / В. М. Лурье. СПб. : Аxioma, 2006. XX, 553 с.

Лурье С. Я. Демокрит : Тексты. Перевод. Исследования / С. Я. Лурье. Л. : Наука, 1970. 664 с.

Маковельский А. Досократики : первые греческие мыслители в их творениях, в свидетельствах древности и в свете новейших исследований : ист.-крит. обзор и пер. фрагментов, доксограф. и биограф. материала Александра Маковельского, прив.-доц. Казан. ун-та : [в 3 ч.] / А. Маковельский. Казань : Изд. кн. магазина М. А. Голубева, 1914–1919.

Маковельский А. О. Софисты : вып. 1–2 / А. О. Маковельский. Баку : НКПАзССР, 1940–1941. 100 с.

Марков А. Теоретико-литературные итоги первых пятнадцати лет XXI века: SUMMULA DE LITTERIS / А. Марков. [Б. м.] : Издательские решения, 2015. 122 с.

Мейендорф И. Византийское богословие. Исторические тенденции и доктринальные темы / И. Мейендорф ; пер. с англ. В. Марутика. Минск : Лучи Софии, 2007. 336 с.

Мейендорф И. Введение в святоотеческое богословие / И. Мейендорф. Минск : Лучи Софии, 2007. 360 с.

Михайлова Э. Н. Ионийская философия / Э. Н. Михайлова, А. Н. Чанышев. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1966. 184 с.

Морескини К. История патристической философии / К. Морескини ; пер. с итал. Л. П. Горбуновой. М. : Греко-лат. кабинет Ю. А. Шичалина, 2011. 863 с.

Панофски Э. Idea: к истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма / Э. Панофски ; пер. с нем. Ю. Н. Попова. 2-е изд., испр. СПб. : Андрей Наследников, 2002. 236 с. (Классика искусствознания).

Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / Э. Панофский ; пер. с англ. А. Г. Габричевского. СПб. : Азбука-классика, 2006. 542 с. (Художник и знаток).

Петров В. В. «Многосветлая цепь»: солнце в позднеантичном платонизме и «Арепагитском корпусе» / В. В. Петров // ПЛАТΩΝΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ: Исследования по истории платонизма / под ред. В. В. Петрова. М. : Кругъ, 2013. С. 240–264.

Попов И. В. Труды по патрологии : в 2 т. / И. В. Попов. Т. 2 : Личность и учение Блаженного Августина. Сергиев Посад : Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2005. 776 с.

Рист Дж. М. Плотин: путь к реальности / Дж. М. Рист ; пер. с англ. Е. В. Афонасина, И. В. Берестова. СПб. : Изд-во Олега Абышко, 2005. 319 с. (Plotiniana).

Сират К. История средневековой еврейской философии / К. Сират ; пер. с англ. Т. Баскаковой. Москва ; Иерусалим : Мосты культуры : Гешарим, 2003. 709 с. (Bibliotheca Judaica. Сер. «Соврем. исслед.» / The Hebrew univ. of Jerusalem [etc.]).

Таннери П. Первые шаги древнегреческой науки / П. Таннери. СПб. : тип. В. Безобразова и К^о, 1902. 119 с.

Татаркевич В. Античная эстетика / В. Татаркевич. М. : Искусство, 1977. 327 с.

Татаркевич В. История шести понятий / В. Татаркевич. М. : Дом интеллектуал. кн., 2002. 374 с.

Топоров В. Н. Об одном архаическом индоевропейском элементе в древнерусской духовной культуре – SVET / В. Н. Топоров // Языки культуры и проблемы переводимости. М. : Наука, 1987.

Топоров В. Н. Первобытные представления о мире (общий взгляд) / В. Н. Топоров // Очерки истории естественно-научных знаний в древности. М. : Наука, 1982. С. 184–252.

Трубецкой С. Н. Метафизика в Древней Греции / С. Н. Трубецкой. М. : Наука, 2010. (Филос. наследие). 516 с.

Фальк Э. Феноменологическая практика и средневековая философия / Э. Фальк ; пер. А. В. Серегина // ΠΛΑΤΩΝΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ: Исследования по истории платонизма / под ред. В. В. Петрова. М. : Кругъ, 2013. С. 505–581.

Фестюжьер А. -Ж. Личная религия греков / А. -Ж. Фестюжьер ; пер. с англ. С. В. Пахомова. СПб. : Алетейя, 2000. 253 с. (Античная б-ка. Исследования).

Фестюжьер А. -Ж. Созерцание и созерцательная жизнь по Платону / А. -Ж. Фестюжьер ; пер. с франц. А. С. Гаголина. СПб. : Наука, 2009. 497 с. (Слово о сущем).

Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. М. : Наука, 1978. 605 с. (Исслед. по фольклору и мифологии Востока).

Фрейденберг О. М. Происхождение греческой лирики / О. М. Фрейденберг // Лирика: генезис и эволюция. М. : Изд-во РГГУ, 2007. С. 396–413.

Хайдеггер М. Учение Платона об истине / М. Хайдеггер // Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления. М. : Республика, 1993. С 345–361.

Хайдеггер М. О существе и понятии φύσις. Аристотель. Физика, В I / М. Хайдеггер ; пер. Т. В. Васильевой. М. : Медиум, 1995. 119 с.

Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер ; пер. В. В. Бибихина. М. : Ad Marginem, 1997. 451 с.

Хайдеггер М. Гераклит / М. Хайдеггер. СПб. : Владимир Даль, 2011. 503 с.

Целлер Э. Очерк истории греческой философии / Э. Целлер. СПб. : Алетейя : Кренов, 1996. 294 с. (Античная б-ка. Исследования).

Шестаков В. П. Эстетические категории: Опыт систематического и исторического исследования / В. П. Шестаков. М. : Искусство, 1983. 358 с.

Шиллер Ф. Собр. соч. : в 7 т. / Ф. Шиллер. Т. 6 : Статьи по эстетике. М. : Гослитиздат, 1957. 792 с.

Шишков А. М. Роберт Гроссетест, метафизика света и неоплатоническая традиция / А. М. Шишков // Историко-философский ежегодник – 1997. М. : Наука, 1999. С. 98–110.

Шпеер А. Свет и пространство. Спекулятивное обоснование Робертом Гроссетестом «естественной науки» («Scientia naturalis») / А. Шпеер // Историко-философский ежегодник – 1997. М. : Наука, 1999. С. 75–98.

Эко У. Эволюция средневековой эстетики / У. Эко ; пер. с итал. Ю. Н. Ильина ; пер. с лат. А. С. Струковой. СПб. : Азбука-классика, 2004. 287 с. (Художник и знаток).

Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика / Р. О. Якобсон // Структурализм: «за» и «против» : сб. ст. М. : Прогресс, 1975. С. 193–231.

Якубанис Г. Эмпедокл: философ, врач и чародей: данные для его понимания и оценки. Смерть Эмпедокла : драма / Г. Якубанис, Г. Гельдерлин. Киев : СИНТО, 1994. 232 с.

Ямпольский М. Ткач и визионер: очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре / М. Ямпольский. М. : Новое лит. обозрение, 2007. 610 с. (Новое лит. обозрение. Науч. прил. ; вып. 59).

Яннарас Х. Избранное. Личность и Эрос / Х. Яннарас ; пер. Г. В. Вдовиной. М. : РОССПЭН, 2005. 479 с. (Книга света).

Agamben G. The Man Without Content / G. Agamben. Stanford : Stanford University Press, 1999. 142 p.

Anton J. Plotinus' Conception of the Functions of the Artist / J. Anton // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1967. Vol. 26, № 1. P. 91–101.

Armstrong A. H. The Architecture of the Intelligible Universe in the Philosophy of Plotinus. An Analytical and Historical Study / A. H. Armstrong. Amsterdam : Adolf M. Hakkert Publisher, 1967. 135 p.

Armstrong A. H. St. Augustine and Christian Platonism. The Saint Augustine Lecture / A. H. Armstrong // Augustine : A Collection of Critical Essays / ed. R. A. Markus. N. Y., 1972. P. 1–65.

Berzins McCoy M. Wounded Heroes: Vulnerability as a Virtue in Ancient Greek Literature and Philosophy / M. Berzins McCoy. Oxford : Oxford University Press, 2013. 230 p.

Carabine D. John Scottus Eriugena / D. Carabine. New York ; Oxford : Oxford University Press, 2000. 131 p.

Collingwood R. G. Plato's Philosophy of Art / R. G. Collingwood // Collingwood R. G. Essays in the Philosophy of Art. Bloomington ; London : Indiana University Press, 1966. P.154–172.

Coomaraswamy A. K. Mediaeval aesthetics. 1. Dionysius the Pseudo-Areopagite and Ulrich Engelberti of Strassburg / A. K. Coomaraswamy // The Art Bulletin. 1935. Vol. 17. P. 31–47.

Cunningham J. Robert Grosseteste and the Pursuit of Learning in the Thirteenth Century / J. Cunningham // Robert Grosseteste and the Pursuit of Religious and Scientific Learning in the Middle Ages / ed. J. Cunningham, M. Hocknull. [Б. м.] : Springer International Publishing, 2016. P. 41–59.

Curtius E. R. European Literature and the Latin Middle Age / E. R. Curtius ; transl. from the German by Willard R. Trask. N. Y. : Harper and Row Publishers, 1953. 659 p.

Halliwel S. Aristotle's Poetics / S. Halliwel. Chicago : The University of Chicago Press, 1998. 384 p.

Hendrix J. Neoplatonic Influence in the Writings of Robert Grosseteste / J. Hendrix // Roger Williams University. School of Architecture, Art, and Historic Preservation Faculty Publications : [сайт]. URL: http://docs.rwu.edu/saahp_fp/6/ (дата обращения: 14.04.2017).

Hendrix J. Plotinus and the Artistic Imagination. 2015 / J. Hendrix // Roger Williams University. School of Architecture, Art, and Historic Preservation Faculty Publications : [сайт]. URL: http://docs.rwu.edu/saahp_fp/31 (дата обращения: 15.04.2017).

Inge W. R. The Permanent Influence of Neoplatonism upon Christianity / W. R. Inge // The American Journal of Theology. 1900. Vol. 4, № 2. P. 328–344.

Inge W. R. The Philosophy of Plotinus / W. R. Inge // The Gifford Lectures at St. Andrews. 1902. L., 1918. Vol. 1. P. 270.

Janko R. From Catharsis to the Aristotelian Mean / R. Janko // Essays on Aristotle's Poetics / ed. by Amélie Oksenberg Rorty. Princeton : Princeton University Press, 1992. P. 341–358.

Klausner J. The Philosophy of the «*Fons Vitae*»: Jewish Pantheism / J. Klausner // Ibn Gabirol S. The Fountain of Life / transl. by Alfred B. Jacob. N. Y. : The Jewish Theological Seminary, 2005. P. V–XVIII.

Mičaninová M. The Function of Metaphor in the Philosophy of Shlomo ben Yehuda ibn Gabirol / M. Mičaninová // The Function of Metaphor in Medieval Neoplatonism : The Conference Proceedings of International Conference of the Department of Philosophy and History of Philosophy Faculty of Arts P. J. Šafárik University in Košice, 4–5 Oct. 2013. Košice, 2014. P. 75–89.

Nehamas A. «Only in the Contemplation of Beauty is Human Life Worth Living» Plato, *Symposium* 211d / A. Nehamas // European Journal of Philosophy. 2007. № 1. P. 1–18.

Nussbaum M. The Fragility of Goodness: Luck and Ethic in Greek Tragedy and Philosophy / M. Nussbaum. Cambridge : Cambridge University Press, 2001. 544 p.

Pickard-Cambridge A. W. Dithyramb, Tragedy and Comedy / A. W. Pickard-Cambridge. Oxford : The Clarendon Press, 1927. 437 p.

Saward J. The Flesh Flowers again: St. Bonaventure and Aesthetics of Resurrection / J. Saward // The Downside Review. 1992. Vol. 110, iss. 378. P. 1–29.

Sleeman J. H. Lexicon Plotinianum / J. H. Sleeman, G. Polett. Leuven : Leuven University Press, 1980. 592 p.

Solbakk J. Catharsis and Moral Therapy II: An Aristotelian account / J. Solbakk // Medicine, Health Care and Philosophy. 2006. № 9. P. 141–153.

Sörbom G. Aristotle on Music as Representation / G. Sörbom // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1994. Vol. 52, № 1. P. 37–46.

The Poetics of Aristotle / with crit. notes and a transl. by S. H. Butcher. L. : Macmillan and Co, 1902. 136 p.

Vlastos G. The Individual as an Object of Love in Plato / G. Vlastos // Vlastos G. Platonic Studies. 2nd ed. Princeton : Princeton University Press, 1981. P. 3–42.

Woodruff P. Aristotle on Mimesis / P. Woodruff // Essays on Aristotle's «Poetics» / ed. Amélie Oksenberg Rorty. Princeton : Princeton University Press, 1992. P. 71–95.

Шломо бен Иегуда ибн Габироль. Кетер Мальхут [Электронный ресурс]. URL: http://benyehuda.org/rashbag/rashbag_keter.html (дата обращения: 14.04.2017) (ивр.).

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
Глава 1. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕИ РАННИХ ГРЕЧЕСКИХ МЫСЛИТЕЛЕЙ	4
1.1. Предварительные замечания	4
1.2. Гармония и красота в досократической философии	7
Глава 2. ЭСТЕТИКА СОФИСТОВ И СОКРАТА	23
2.1. Об эстетической позиции софистов	23
2.2. Эстетическая концепция Сократа	28
Глава 3. ЭСТЕТИКА ПЛАТОНА	38
3.1. Понимание прекрасного	39
3.2. Любовь и восхождение к прекрасному	44
3.3. Представления Платона об искусстве	50
Глава 4. ЭСТЕТИКА АРИСТОТЕЛЯ: УЧЕНИЕ О ПРЕКРАСНОМ И ОБЩАЯ КОНЦЕПЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА	60
4.1. Две трактовки прекрасного	61
4.2. Отличие искусства от других видов деятельности	69
4.3. Учение о подражании и сущность художественного творчества	73
Глава 5. ЭСТЕТИКА АРИСТОТЕЛЯ: УЧЕНИЕ О ВИДАХ ИСКУССТВА. ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ «ПОЭТИКИ»	82
5.1. Виды искусства	82
5.2. Учение о трагедии	97
Глава 6. ЭСТЕТИКА ПЛОТИНА	112
6.1. Общие положения	112
6.2. Учение о прекрасном	123
6.3. Основные положения философии искусства	136
Глава 7. КРАСОТА НЕБЕСНАЯ И КРАСОТА ЗЕМНАЯ В ЭСТЕТИКЕ РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ	145
7.1. Средневековье и античная традиция	145
7.2. Красота и благо в средневековой эстетике	150

7.3. Учение о красоте Аврелия Августина	154
7.4. Прекрасное и Красота в богословии Дионисия Ареопагита	168
Глава 8. ЭСТЕТИКА СВЕТА ПОСЛЕ «АРЕОПАГИТИК»	176
8.1. Свет и красота у Иоанна Скотта Эриугены	177
8.2. Эстетические идеи Ульриха Страсбургского	181
8.3. Учение о божественном свете в философии Соломона ибн Габироля	186
8.4. Философия света Роберта Гроссетеста и Бонавентуры	194
Список литературы	203

Учебное издание

Быстров Никита Львович

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИКИ:
ОТ АНТИЧНОГО ПИФАГОРЕЙСТВА
ДО СРЕДНЕВЕКОВОЙ СХОЛАСТИКИ

Учебное пособие

Заведующий редакцией *М. А. Овечкина*

Редактор *Н. В. Чапаева*

Корректор *Н. В. Чапаева*

Компьютерная верстка *Г. Б. Головина*

Подписано в печать 21.11.17. Формат 60×84/16.

Бумага офсетная. Цифровая печать.

Уч.-изд. л. 11,3. Усл. печ. л. 12,56. Тираж 50 экз. Заказ 303.

Издательство Уральского университета

Редакционно-издательский отдел ИПЦ УрФУ

620083, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4

Тел.: +7 (343) 389-94-79, 350-43-28

E-mail: rio.marina.ovechkina@mail.ru

Отпечатано в Издательско-полиграфическом центре УрФУ

620083, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4

Тел.: +7 (343) 358-93-06, 350-58-20, 350-90-13

Факс: +7 (343) 358-93-06

<http://print.urfu.ru>

